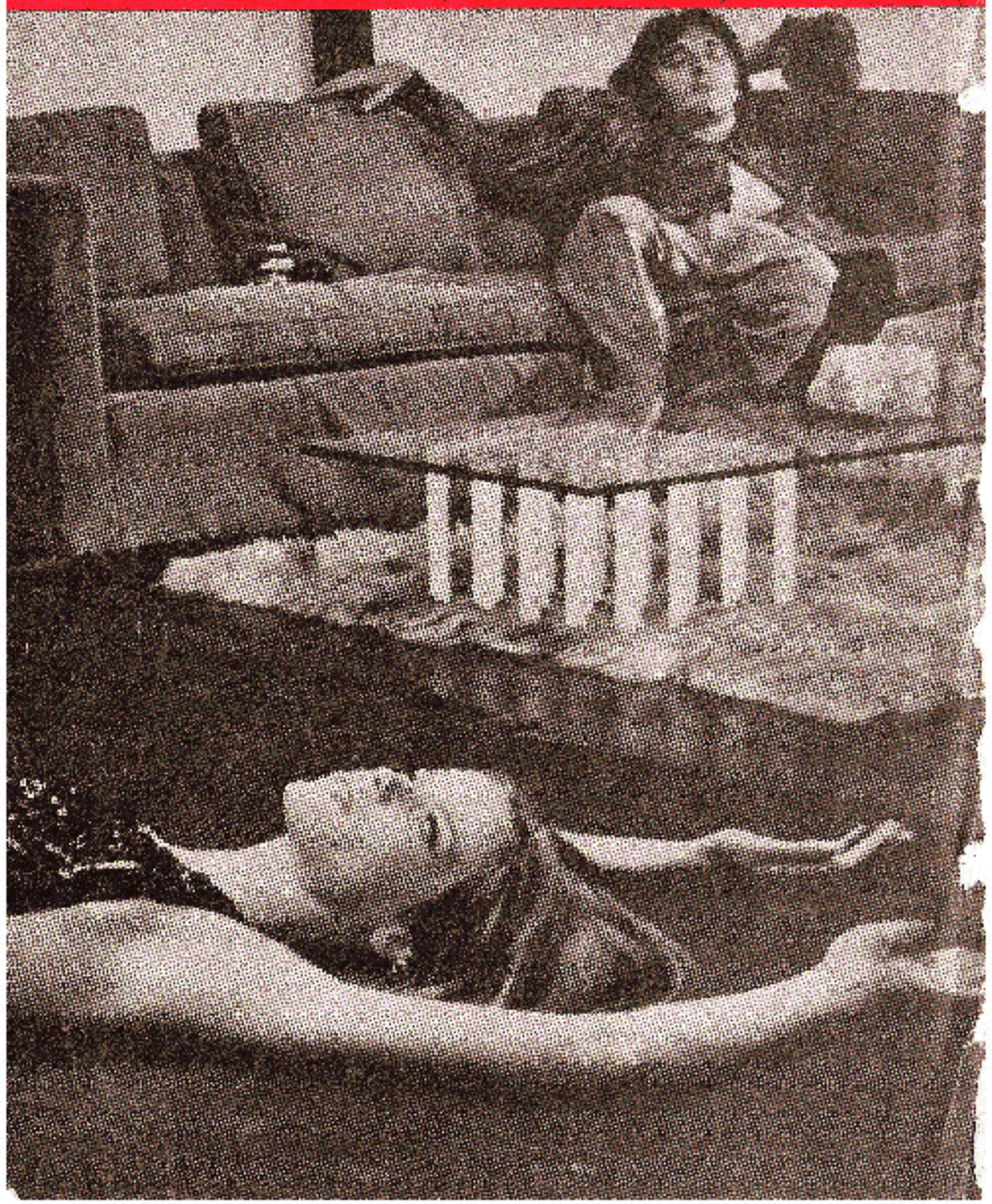
ماهنامه ستاره سینما

درباره «سینمای نو»

شماره هفتم - خرداد ۴۶ - بها ۲۰ ریال



جنجال فیلمی اقتباس از جیمز جویس

اولیس

● آقای بلوم شب و روز در خیابانهای «دوبلین» راه می‌رود. ملاقات‌ها و افکارش، سفر طولانی‌اش در یک روز، طولانی‌ترین روز ادبیات مدرن، جنجالی‌ترین داستان شگفتی که بیشتر از هرچیز دیگر از آن انتقاد شده، بازبینی و محاکمه‌اش کرده‌اند، همهٔ این‌ها در فیلمی جمع شده است. اولیس، اثر جیمز جویس بصورت صحنه‌های رنگی یک فیلم مخصوص تماشاچیان متفکر سینما در آمده. بفرمائید جلو، بفرمائید جلو، ملیت هنوز تمام نشده، شاهکار ادبی قرن برای تمام کسانی که حتی نتوانسته‌اند بیشتر از بیست صفحهٔ اولیه کتاب را تحمل کنند، بصورت تصاویر قابل درکی در آمده است، آیا فیلم کردن این کتاب کار صحیحی است؟ یا صحیح نیست؟ فیلم زیباتر از کتاب است یا زشت‌تر از دکتر ژیواگو؟ از فیلم لارنس عربستان بهتر است؟ یا از فیلم بربادرفته بدتر است؟ چه کسی می‌تواند به همه این سئوالات پاسخ دهد. فیلم در هر حال ساخته شده و سفر طولانی‌اش را در جهان و بر روی پرده سینماهای آمریکا آغاز کرده و با موفقیت استثنائی و بسابقه‌ای روبرو شده است.

ظاهراً فیلم کردن کتابی مانند کتاب اولیس جیمز جویس بنظر دیوانگی می‌رسد ولی در عوض «جوزف استریک» چهل و چهار ساله، متولد پنسیلوانیا فارغ‌التحصیل رشته علوم از دانشگاه کالیفرنیا در انجام اینکار موفق شده. این نخستین درمورد امکان درگرداندن کتاب اولیس بصورت فیلم صحبت‌های مفصلی با جیمز جویس بعمل آورده بود ولی نتیجه‌ای گرفته نشد و بعد از او هم هیچ کس به این فکر نیفتاد که کتاب جیمز جویس را فیلم کند فقط چندتن از نویسندگان شرکت فیلمسازی برادران وارنر شخصیت «لئوپولد بلوم» کتاب جیمز جویس را مخصوص چارلز لاتون نوشتند. حقوق سینمائی داستان که درست چهل و پنج سال پیش برای اولین بار منتشر شد توسط جری والد تهیه کننده مشهور فیلم «بیتسون پلیس» خریداری شد و حتی جک کاردیف را هم بعنوان کارگردان فیلم انتخاب کرده بود. ولی بعد جری والد درگذشت و جک کاردیف بعلت نداشتن سرمایه از ساختن فیلم صرفنظر کرد.

در این موقع جوزف استریک که همیشه یعنی تقریباً تمام عمرش درمورد آوردن این شاهکار جیمز جویس روی پرده سینما فکر کرده بود، دست بکار شد. جوزف استریک با پرداخت هفتاد و پنج هزار دلار موفق بخریدن حقوق کتاب جویس شد. وارثین جیمز جویس یک فرزند پسر که جرج نام دارد و استاد موسیقی است و در مونیخ زندگی می‌کند و یک فرزند دختر بنام لوسیا که در نور تامپتون

واقع‌در انگلستان‌زندگی می‌کند،هستند‌با‌گذشت‌زمان برقیمت سینمائی اولیس اضافه‌نشدوخود جری‌والد چندین سال پیش حقوق استفاده‌از کتاب را برای فیلم‌بقیمت ۷۵هزار دلار خریداری کرده بودواین اضافه نشدن قیمت دلیلی است براینکه وارثین جیمز جویس‌هم امیدی نداشتند که‌روزهای‌مشهور آقای بلوم شخصیت کتاب را روی‌پرده‌سینما ببینند.

جوزف‌استریك کیست وچطورشده که بفکرتهیه فیلم اولیس افتاده ؟ او تابحال‌فقط دوفیلم ساخته است که هیچ کدام آنها با موفقیت بزرگ تجارتی‌مواجه‌نشده‌اندولی مورد تحسین‌منتقدین‌قرار گرفته‌است. دوفیلم‌جوزف استریك «چشم وحشی» و «بالکن» نام دارد که‌دومی از نمایشنامه « ژان ژنه» اقتباس شده‌و شلی وینترز عهده‌دار بازی نقش اول فیلم بوده . او در مورد فیلم سازی اینطور اظهار نظر میکند: « اگر قرار است‌فیلم خوبی ساخته‌شود باید کم خرج ساخته‌شود درغیراینصورت‌اگر برای ساختن فیلمی پول زیادی در اختیار داشته باشیم مسئولیت‌مالی ماراازهدف اصلی مان‌منحرف میکند» اتفاقاً اولین فیلم جوزف استریك کمتراز ۶۵هزار دلار ودومین‌فیلم درحدود ۱۶۰ هزار دلار خرج برداشته‌وفیلم سوم که‌همین «اولیس» باشد، درحدود ۴۸۰ هزار دلار برای تهیه اش خرج کرده اند.

جوزف استریك‌مردجوان، خوش پوش، روشنفکروبا مطالعه ایست که میگوید: «با کتاب «اولیس» بزرك شده است» پدرش مرد مهاجری است از اهالی لهستان که در حدود سال ۱۹۳۰ از پینسیورك به آمریکا مهاجرت میکندو یك نسخه کتاب «اولیس» هم بطور قاچاق باخودش واردخاك آمریکامی‌نماید (کتاب‌جیمزجویس‌تاسال ۱۹۳۳ درآمریکا ممنوع بود) . جوزف استریك میگوید : «من میخواستم فیلمی بسازم‌که برای آن دسته از کسانی‌که کتاب را خوانده‌اند فیلم خوب‌و برای آنهسته از مردم‌که اکنون کتاب جویس را نخوانده‌اند، تجربهٔ کاملا تازه‌ای باشد . حالا تاچه اندازه در انجام اینکار موفق شده‌ام‌دقیقاً چیزی نمیدانم»

از سال ۱۹۶۴ یعنی از تاریخی که‌امکان خرید حقوق سینمائی اولیس بوجود آمد، جوزف‌استریك تمام‌وقتش‌را صرف‌ساختن فیلم‌اولیس‌میکرد. داستان فیلم کاملا بر روی متن اصلی‌کتاب جویس پایه گذاری شده . شریك‌جوزف استریك در اینکار « فرد هاینس» نام‌دارد که‌صاحب رادیوئی در آمریکاست و چگونگی تهیه داستان فیلم را اینطور تعریف می‌کند : « داستان فیلم نود وپنج در صد جیمز جویس‌خالص‌است. استریك اول‌یك نسخه کتاب را برداشت‌و زیر کلیه‌قسمت‌هائی که میدانست باید کنار بگذارد بامداد خط کشید، بعدمن‌آنچه را که باقیمانده‌بود برورش‌دادم وبصورت داستان فیلم در آوردم نتیجه کارمان این شدکه دیدیم در داستان فیلم ما چیزی‌وجودندارد که جیمز جویس نباشد البته بجز بعضی‌چیزها که بعلت درك بیشتر فیلم و بوجود آوردن رابطه‌میان صحنه‌ها مجبور شدیم، از خودمان‌درفیلم‌بگنجانیم» بی‌فایده‌است که از جوزف استریك بپرسیم اینکار را براحتی انجام داده یا نه: « هردوچین سطر ازکتاب جویس افلا محتوی یك دوچین تصویرودیدتصویری است. من‌سعی کردم‌تاسرحد امکان این تصاویر را بصورت جالب و مهیج‌وپر معنی درآورم . این تمام کاری بود که ما انجام‌دادیم و تا آنجائی بکارمان

ادامه دادیم و این تصاویر را روی فیلم ضبط کردیم، که پول داشتیم و بعد که پولمان تمام شد، ما هم دست از کار برداشتیم.»

علت ارزان تمام شدن فیلم هم بسیار ساده است. تمام کسانی که در تهیه فیلم شرکت داشته‌اند بجز چند متخصص فنی که بطور هفتگی دستمزد میگرفته‌اند، بقیه دستمزدشان را بطور «درصد» از فروش فیلم دریافت داشته‌اند. هنرپیشگانی که در فیلم بازی می‌کنند، در خارج از ایرلند مشهور نیستند. نقش «لئوپولد بلوم» توسط یک بازیگر جوان خندستان «دوبلین» بازی میشود که قبلا در برگردان تلویزیونی این اثر که تحت عنوان «روز بلوم» در تلویزیون دوبلین نمایش داده شد، بازی کرده است. بازیگر دیگر فیلم «موریس روس» است که کارش بازی در نمایشنامه‌های تماشاخانه اسکاتلند است. بیست و نه سال دارد و این اولین باریست که مقابل دوربین فیلمبرداری ایفای نقش میکند؛ او در فیلم اولیس نقش «استیفن ددالوس» پسرخوانده بلوم را بازی میکند. «باربارا جفورد» بازیگر زنی است از تماشاخانهٔ «اولدویک» که سالها عهده دار نقش‌های درجه دوم بسیاری از فیلم های انگلیسی بود و جوزف استریک او را هنگام بازیش در نمایشنامه «بالکن» کشف کرد؛ او در فیلم نقش مولی بلوم همسر خیانتکار لئوپولد بلوم را بازی می کند. کار و بازی واقعی و مشکل او از جائی شروع میشود که گفتار خارق العاده پایان کتاب که ۶۳ صفحه از کتاب را اشغال کرده و فقط یک «نقطه سرسطر» دارد، را «دکلمه» میکند این قسمت از کتاب در فیلم بیست دقیقه بطول میکشد.

از «باربارا جفورد» می‌پرسیم که آیا انجام این کار برایش خیلی مشکل بوده؟ «در این قسمت کتاب نبوغ و قدرت خارق العاده‌ای وجود دارد ولی نفوذ در مفهوم هر کلمه و هر جمله که در واقع معانی دقیق و عمیقی دارند، زیاد مشکل نیست فقط در یک صورت است که انسان ممکن است مرتکب اشتباه شود و آن موقعیست که انسان دچار وسوسه بشود و زیاد از اندازه برای هر کلمه ارزش قائل شود. در این موقع است که باید «ترمز» کرد و لحن صحیح برای ادای کلمات پیدا نمود. بازی در اولیس شباهت فراوانی به بعضی از قسمت های شکسپیر دارد. باید مفهوم کلمات و جملات را کاملا درک کرد تا دقیقاً بدانیم که تکیهٔ هر کلمه، در کجاست.»

قسمت مربوط به مولی بلوم با آن طرز رفتار و حرف زدن بخصوصش، یکی از مشکل‌ترین قسمت های فیلم را تشکیل میدهد، جوزف استریک میگوید، «هرگز نمی‌توانستیم فکر کنیم که فیلم فاقد قسمت مربوط به «جاذبه»ای باشد که در کتاب وجود دارد. از طرف دیگر اولیس اولین کتابی است که در دنیا روی مسئله جنسی اصرار می‌ورزد و صحبت راجع به این مسئله را یک امر ضروری میداند». بدینترتیب کارگردان فیلم حدودی برای ساختن صحنه های فیلم معین نکرده، مثلا در فیلم صحنه‌ای وجود دارد که مولی بلوم با «یلایزز بویلان» (نقش این شخصیت توسط یک هنرپیشهٔ جوان بنام جولینچ بازی می‌شود) معاشقه میکند و لئوپلد بلوم آنها را از گوشه‌ای با حالت اندوهناکی تماشا می‌کند. جوزف استریک میگوید «من اولیس را فیلم کرده‌ام. حالا ادارهٔ بازبینی است که باید نسبت به کتاب جیمز جویس احساس مسئولیت کند». فیلم برای اولین بار در آمریکا روی

پرده آمد و برای نمایش دهندگانش گرفتاری و مسئله‌ای بوجود نیاورد. ولی ادارهٔ بازبینی انگلستان هنوز برای حذف قسمت‌هائی از فیلم مبارزه می‌کند و میخواهند بهر ترتیبی شده ده برش در حرفهای فیلم و دو برش در تصاویر انجام دهند. اول، تعداد برش در حرفهای فیلم، بیست و شش تا بود ولی جوزف استریک از فیلمش شدیداً دفاع کرد و آنها را تهدید کرد در صورتی که دست بیک چنین عملی بزنند روی تمام قسمتهای بریده شده صدای شدید صفیر سوت اتومبیل آتش‌نشانی را می گذارد و در مدخل در ورودی سینما بهر یک از تماشاچیان ورقه‌ای میدهد که کلیه حرفهای بریده شده روی آن چاپ و صحنه‌های بریده شده نیز دقیقاً تشریح شده است!

جوزف استریک میگوید: «یک هنرمند در کاری که انجام میدهد می‌تواند موفق بشود و یا شکست بخورد ولی وقتی شخص دیگری میان هنرمند و مردم قرار میگیرد و می‌گوید بعضی کارها را نمیتوان انجام داد، برای این که کثیف است، چکار می‌توان کرد. آیا اداره بازبینی باید نگران این مسئله باشد؟» در پاسخ این سئوال جوزف استریک، «جان ترولیان» منشی ادارهٔ بازبینی و بررسی فیلم جواب میدهد: «فیلمهائی وجود دارند، مانند فیلم اولیس که می‌تواند بخوبی برای مردم یک خطر محسوب شود و افکارشان را شدیداً تحریک نماید. ما هرگز در یک چنین مواردی بدون اینکه قبلا با روانشناسان متخصص مشورت نکنیم تصمیم نمی گیریم. ما نمیتوانیم با نشان دادن این فیلم ها خطر کنیم و با تحریک کردن بیماران جنسی، کودکان و دیگران را بخطر بیندازیم».

جوزف استریک می‌گوید: «کتاب جویس را هرگز نمیتوان با در نظر داشتن مسائل اخلاقی مطالعه و یا فیلم را که عیناً روح کتاب را حفظ کرده، تماشا کرد».

تنها ناراحتی جوزف استریک از این فیلم اینست که نتوانسته زمان وقوع داستان را که در سال ۱۹۰۴ اتفاق میافتد در فیلم بوجود بیاورد، زیرا اینکار مستلزم از بین بردن کلیه «آنتن»ها و سیم‌های برق «تراموا» های شهر دوبلین بود و این کار برای آنها یک میلیون دلار خرج برمی‌داشت: «بهمین علت ما تصمیم گرفتیم که داستان را به امروز متصل کنیم تا امکان استفاده از دوبلین امروزی برایمان وجود داشته باشد. در فیلم من حتی یک متر فیلم هم وجود ندارد که در کارگاه فیلمبرداری کرده باشیم».

پس از کمی بیشتر از یک هفته نمایش در آمریکا، فیلم خرج خودش را در آورد. سفر طولانی لئوپولد بلوم با موفقیت در آمریکا و سایر کشورها ادامه مییابد، حتی در انگلستان، منتهی لنگ لنگان. زیرا جوزف استریک برای نمایش فیلمش در انگلستان بناچار با حذف بعضی از قسمت‌های فیلم موافقت کرد. در تنها سرزمینی که فیلم هرگز نمایش داده نخواهد شد، ایرلند است و مردم سرزمین جیمز جویس هرگز موفق بدیدن فیلم نخواهند شد.

مصاحبه از: فرانکو پیرینی

ترجمه: هوشنگ بهارلو

* چیز عجیبی است واقعا ، وقتی آدم فکر میکند و می‌بیند بعضی ازچیزها انگار که تمامی ندارد و هیچگاه حل نخواهد شد ... یکی از این موارد ، مسئله سینماها و طرز رفتار صاحبان آن با مردم است . درست مثل آن شاغلانی که بابت ماموریت ببعضی از مناطق ، حق نوحش دریافت میدارند ، ایشان نیز بطور اعم و اکمل ، خود را از تماشاچی طلبکار میدانند ...

خوبه ، حلالشان باشد ، ما که بخیل نیستیم ، ولی جای تاسف است که ما چه چیزهائی را باید بحضرات تذکر بدهیم ...

مثلا اگر آدمی ــ یا بعلت چشم یا بعلت گوش و یا هر علت دیگری ــ در تالار سینما ، هنگامیکه جماعت بیش از نیمی از ردیفها را اشغال نکرده‌اند ، خواست جلو بنشیند ، این مسئله بکجای کی برمیخورد که با انواع عکس‌العمل های آقایان « راهنما » ها و کارکنان داخلی سینما روبرو میشود ؟.

مثلا سینما دیاموند را در نظر بگیرید ... درساعتی که نیمی از تالارهم پرنبوده ، باز هم حضرات از آش داغتر ، مزاحم آنهائی بوده‌اند که خواسته‌اند جلو و نزدیکتر به پرده بنشینند و آنهم با چه طرز رفتاری که باحتمال زیاد در هیچیك ازسینماهای پائین شهرهم دیده نمیشود .. و اینکه دقیقه بدقیقه سراغ آدم میآیند که چـرا اینجا نشسته‌ای و برو سرجایت و اصلا توقاچاقی داخل سینما نشده باشی ... و غیره .

واقعا که تالی بجمالتان ... دراینکه موقع نمایش فیلم دکتر ژیواگو برتن‌کارکنان داخلی سینما لباس های قزاقی میپوشانید ، البته کار نظرگیری هست ، ولی آیا بهتر نبود بجای آن اول به کارکنان سینما ، ادب و تربیت یاد بدهید و اینکه طرز رفتارشان با تماشاچی چطور باشد ؟

چطور است ما هم مطرح کنیم که شما اصولا از فروش بلیط ۲۵ ریالی خودداری میکنید و عملا تمام ردیف های سینما را تا جلوی پرده جزء « لژ» بحساب آورده‌اید ؟..

مرگ خوب است ، اما برای همسایه ؟

تماشاچیان‌باید بمیل شما باشند ورفتاربیشعورانه وخارج از نزاکت بعضی از کارکنان شما را تحمل کنند ، اما شما حتی از فروش بلیط ۲۵ ریالی ، به خواستاران احتمالی ــ که این حق قانونی ایشان است ــ امتناع کنید ؟

بله ، حق با شماست . شما تافته های جدا بافته هستید ،.. فقط مواظب باشید بید نزنید ، مخصوصا که تابستان هم آمده و هوا گرم شده است ...

* چندی پیش شنیدیم که از هوشنگ بهارلو فیلمبردار باذوق برای‌فیلمبرداری فیلم « سرگردان‌ها » اثر زرین دست دعوت کرده‌اند ... خوشبختانه بهارلو قبول نکرد ، و عطا را به لقا بخشید....

اینك بقرار اطلاع وی به اتفاق مصطفی فرزانه دست اندر کار تهیه یك فیلم دوساعته هستند .. و امید زیادی بآن دارند .

داستان فیلم را فرزانه نوشته واز یك ماه مالیخولیائی برخوردار است ...

امیدواریم کار تهیه این فیلم به انجامی برسد .

* « محمد زرین دست » فیلم « سرگردان‌ها » را میسازد که در واقع اقتباس

کاملی است از « برادران کارامازوف » اثر داستایووسکی .

چندی پیش که فیلم « برادران کارامازوف » اثر « ریچارد بروکز » را نشان میدادند ، زرین دست را دیدند که در اکثر ساعات نمایش فیلم ، در جای بخصوصی که ذخیره کرده ، حضور دارد ، واکثرا درنقش مجسمه « تفکر » اثر « رودن » فرو رفته است .

* هژبر داربوش که مدتیست به تلویزیون ملی ایران رفته است ، چند فیلم کوتاه ساخته که بزودی نمایش داده خواهد شد ...

از جمله فیلمی بنام « خیابان » از وقایع روزمره، و دیگر ، رشته فیلم هائی که بمعرفی چهره‌های برخی از هنرمندان می‌پردازد .

* ماه گذشته در کانون فیلم ایران ، ناظر تماشای دوفیلم کوتاه تلویزیونی از حضرات « جلال مقدم » و « احمد فاروقی » بودیم ....

در فیلم « مشهد » اثر آقای مقدم ، ایشان ترجیح داده بودند که برای نمایش عظمت مادی و یا معنوی حرم، و یا خود شهر ، فقط با نماهای درشت کارکنند .

که در واقع ، نتیجه فقط یك مشت نمای درشت بود !

درضمن ایشان برای تدوین بعنوان شیرینکاری ، از وارونه جریان استفاده‌کرده بودند ، یعنی اینکه شروع فیلم درحرم است ، و خاتمه فیلم در فرودگاه هنگام پیاده شدن مسافرین از هواپیما .

فیلم آقای فاروقی موسوم به « تلفن » باز موید آن بود که ایشان همچنان فکر میکنند که دارای طبع هزال و نکته پردازی هستند ... (همان فکری که در تهیه چهار قسمت فیلمهای تبلیغاتی نفت پارس نیز کرده بودند ...)

نتیجه ، بجزاین فکر ایشان ، خیلی چیزهای دیگر را میتوانست ثابت کند .

* عادت روشن کردن چراغ های تالار قبل از اتمام فیلمها ، عادت تازه‌ای نیست ، ولی در بعضی از موارد واقعا غیرقابل تحمل است و از جمله هنگام نمایش فیلم « آگراندیسمان » که هربار در وسط بازی تنیس چراغها را روشن‌کرده‌اند .. . فکر میکنیم خیلی از تماشاچیان راضی و حاضر باشند که پولی اضافه بربهای بلیط بپردازند ، مشروط برآنکه چراغها را قبل ازکلمه « پایان » روشن نکنند ...

چند کلمه در بارهٔ سینما

* این مقاله را در اصل برای این مجله ننوشته بودم و سیر پیش‌بینی ناپذیر حوادث باعث شد که این مباحث در اینجا چاپ شود . از لحاظی ناراحت بودم زیرا که این مطلب برای این خوانندگان نوشته نشده بود واز لحاظی‌دیگر خوشحال زیرا بهرصورت باعث میشد که ارتباطی نزدیکتر و مستقیم تر بین من و کسانی که با بحال چیز هائی از من خوانده‌اند برقرار میشود . و امکان این است که بین من و خواننده درموردسینما تفاهمی‌کلی‌تر از آنچه ازبررسی یك فیلم ممکنست حاصل شود ، برقرار گردد . باآنچه در اینجا نوشته شده خواننده فرصت قضاوت صحیح تری دربارهٔ من دارد . و شاید این قضاوت به نفع من نباشد ولی بهرصورت بنظر من این اعتراف ارزش آنرا دارد .

در اینجا میخواهم از سینما ، آن سینمائی که من دوست دارم ، سینمائی که به آن اعتقاد دارم و سینمائی که در لحظات دیدنش و تفکر درباره اش احساس زندگی میکنم ، صحبت کنم .

چندی پیش یکی از دوستانم ، که نزد او به زیارت سینما رفتن معروفم ، به شوخی بمن گفت «... بیشتر از نیمی از عمر تو در تاریکی میگذرد .» و منهم به شوخی جواب دادم «فقط آن لحظاتی از عمرم راکه دراین‌تاریکی‌میگذرانم لحظات روشن زندگی منست» و حقیقت زندگی من نیز در همین شوخی خلاصه شده است .

... و حال قصد دارم درباره همین روشنائی در مرکز تاریکی ها و آن چیزی که این روشنائی را بوجود میآورد چند کلمه‌ای بگویم.

ولی قبلا باید چند کلمه‌ای از خودم برایتان صحبت کنم .

* در معرفی خودم فقط به آن قسمتی میپردازم که میتواند برای خواننده جالب باشد . یعنی به رابطه خودم با سینما . آنهم نه به این مفهوم‌که در سینما چه کارهائی کرده و چه کارهائی نکرده‌ام بلکه باین مفهوم که سینما چه بامن‌کرده است و چه تغییراتی بمن داده است. و مرا از چه مراحل رنگارنگی گذرانده است . از مرحله اول شروع کنیم :

اولین تلقی‌من ازسینما بعنوان یك وسیله کسب لذت بود (که این جنبه سینما هنوز هم اعتبار خود را نزد من حفظ‌کرده است . فقط‌چیزی که هست مفهوم وماهیت لذت برایم تغییر کرده) و این تلقی بی‌خیالانه و لذت بخش و توام با بی‌تفاوتی تا سنین بلوغ ادامه‌داشت . تا اینکه در این حوالی ، در این نقطه از زندگیم بیاك نقطه عطف بر میخوریم . یك تغییر عقیده ناگهانی و بیدلیل . (شاید آنقدر ها ناگهانی نبود . شاید دلائلی هم وجود داشت ولی فعلا هیچ چیز بیادم نمیآید) یك تغییرعقیده‌مبنی‌برشناخت سینمابعنوان یك‌هنر(درآنموقع لذت وهنر برایم حکم دو پدیده متضاد را داشتند) انگیزهٔ اولیه من در شناختن سینما بعنوان یك هنر این بود که میدیدم آنهائیکه فکورتر ازمن بودند اینطور فکر میکردند . بهرحال کلید اساسی و راهنمائی من طی پیشروی دراین مسیر جدید یك چیز بود : جدی گرفتن سینما .(که این راهنما هنوز هم‌که هنوزاست مزاحم من میباشد .)

قدم اول در این مسیر جدید عبارت بود از تظاهر (حقیقتش هنوز هم درست نمیدانم تاچه اندازه از این عنصر تظاهر پاك و مبری شده‌ام . ولی امیدوارم این تطهیر کامل باشد . زیرا تظاهر با آنکه خیلی زود در وجود انسان مستقر میشود خیلی کند و تدریجی ریشه هایش از وجود انسان کنده و جدا میشود .) در این مرحله فیلمهائی خوب بود که سران قوم میگفتند و فیلمهائی بد بود که باز هم سران قوم میگفتند گرچه باطنا با این عقیده ها توافق نداشتم از فیلمی تعریف میکردم بی‌آنکه از آن لذتی برده باشم واز فیلمی بد میگفتم بی‌آنکه از آن نفرتی داشته باشم . ولی بتدریج‌این عقایدتصنعی بدرون وجود من نیز رسوخ کرد و من قدم دوم را برداشتم . دیگر تظاهر جای خود را به تلقین داده بود . بخود میقبولاندم که از فلان فیلم که سایرین از آن تعریف کرده‌اند خوشم میآید . اوائل اینکار بزحمت صورت میگرفت ولی تدریجا انجام آن آسانتر شد تاجائیکه دیگر بطور خودکار و بخودی خود صورت میگرفت . یکوقت بخود آمدم که دیدم صاحب یك سلیقه ناخودآگاه شده‌ام . سلیقه‌ای که گوئی ذاتی و غریزی است . کار بعدی بصورت ناگهانه درآوردن این سلیقه ناخود آگاه بود .

یاد گرفتن اسم کارگردانان (که خود شکل تکامل یافته‌ای بود از حفظ کردن اسم هنرپیشگان) تدریجا تا حد بررسی روشن کار این کارگردانان گسترش یافت و آنقدر ادامه یافت تا به اصطلاح معروف احساس کردم که «پر» شده‌ام و برای خالی شدن احتیاج به بذل عنوفت از جانب یك مجله یا نشریه و یه هرچه که می‌خواست باشد ، پیدا شد . و از اینجا بود که برنامه انتقاد خصوصی و «نامه پرانی» و فریاد و غریو «ما از سایرین چه چیزمان کمتر است !!» شروع شد . وآنقدر ادامه پیدا کرد تا دری به تخته خورد و به حقیر هم عنوان منتقد رسمی داده شد .

اولین تغییری که‌پس ازکسب این عنوان نصیب من شد این بود که تا قبل از منتقد شدن از اکثریت فیلمها خوشم میآمد ولی بعد ازآن از اغلب فیلمها بدم میآمد !

زیرا که میدیدم سایرین از اکثر فیلمها بد میگویند ، و جرات مقابله با آنها را نداشتم و حتی اصولا تصور چنین کاری را هم نمی‌توانستم به مغزم راه دهم . و از طرف دیگر هیبت این موقعیت تازه بدست آمده سخت مرا گرفته بود . تصور میکردم اگر از فیلمی که دیگران بد آنرا گفته‌اند تعریف کنم شان و ارزش خود را پائین آورده‌ام . این بود که شروع به بدگوئی از فیلمها کردم . و چون اکنون دیگر یك منتقد فیلم شده بودم دیگر منتقد طبعا باید دارای استقلال فکری‌باشد و برخلاف عقیده باطنی‌خود چیزی‌نگوید ، پس برای اینکه بتوانم بد فیلمی را بگویم باید از آن فیلم‌بدم آمده باشد . این بود که از صدی نود فیلمهای موجود

بیزار شدم . (بدین ترتیب می‌بینید که بجای اینکه اول درباره فیلمی عقیده‌ای داشته باشم و بعد اظهار عقیده کنم اول اظهار عقیده می‌کردم و بعد دارای عقیده‌ای می‌شدم !)

این طرز تلقی بتدریج مبدل بیك نوع سادیسم نسبت به فیلمها شد . ولی چندی نگذشت که از به اصطلاح «فحش دادن» به فیلمها خسته شدم و این موضوع لطف خود را برای من از دست داد . و این آخرین تغییر من و آخرین مرحله سیر من در منطقه تظاهرها وتصنع‌ها بود . تصمیم گرفتم ازاین ببعد بجای اینکه به بدگوئی از اکثریت فیلمها و فیلمسازان بپردازم‌آن اقلیت فیلم سازانی را که مورد علاقه منست انتخاب کنم و وقت و انرژی خود را صرف شناخت آنها و تجزیه و تحلیل کارهایشان نمایم. بدین‌ترتیب برای اولین بارسینما به‌مفهوم واقعی خود برایم مطرح شد . بجای کارگردانها فیلمها و بجای اسامی ، سبکها و روشهای کار برایم اهمیت پیدا کرد .و چون دیگر نمیتوانستم (و یا بهتر بگویم نمی‌خواستم) نام کارگردانها را معیار قضاوت خود درباره فیلمهاقرار دهم ، ناچار شدم به جستجوی معیار های معتبرتری بپردازم . معیارهائی که زائیده خصوصیات درونی خود فیلمها میباشند . ایندوره از بررسی من سخت ترین‌دوره‌کوششهای من دراین زمینه میباشد . زیرا مدام در معرض گرد باد عقاید متضاد قرار داشته‌ام و برای‌رسیدن به آنچه‌که مورد نظر من بوده‌است مجبور شده‌ام در برابر این رنج مقاومت کنم و کانون این گردباد را ترك‌نگویم . مدام تردید ، تغییر عقیده ، بدور انداختن معیار های‌گذشته ؛ قبول معیار های بعدی و در عین حال تلقی این معیار ها با نظر تردید ... بارها معیار هایم دراثر این جستجو تغییر کرده تا به معیار های فعلی دست یافته‌ام برای تحقیقاتم مجبور شدم مطالعات سینمائی خودم را زیادتر کنم . آنقدر به مطالعه ادامه دادم‌تا باین نتیجه رسیدم که آنچه میتواند در راه شناخت سینما انسان را کمك کند فیلم است نه کتاب و نوشته . (و این نتیجه ای است که برای رسیدن به آن یك حداقل مطالعه لازم است که متاسفانه مقدار این حداقل چندان ناچیز نیست) اکنون دیگر آنچه در اینمورد برایم اهمیت دارد چیزی است که در مغز من میگذرد و رابطه‌ای که ایندو می‌توانند با هم داشته باشند .

غرض من صحبت درباره سینما بود نه درباره خودم و در حقیقت‌هم من فقط راجع به سینما صحبت کرده‌ام . زیرا آنچه که گفتم صرفا ماجرای خودمن نیست بلکه دردرجه اول نمایشگر مراحل سیر تکاملی طبیعی یك تماشاچی از مرحله بی‌تفاوتی صرف تا حد یك منتقد کم و بیش دارای تجربه میباشد . شما هم ممکنست در یکی از این مراحل قرار داشته باشید و حتی ممکن است از این مراحل هم بالاتر رفته باشید بدون شك بعد از مرحله فعلی من باز هم مراحلی وجود دارند که در اوج خود به خلاقیت هنری ختم میشوند . ولی من چون خود هنوز به آن مراحل نرسیده‌ام طبعا درباره آن نیز چیزی نمیتوانم بگویم .

تجربه مهمی که طی پشت سر نهادن این مراحل نصیب من شده است اینست که در مراحل اولیه جستجو ، یعنی در مراحلی که هنوز برای خودمعیار های معینی‌نیافته‌ایم و ناچار به عقاید سایرین احتیاج داریم بهتر است بجای نفس اظهار عقیده به دلائل آن توجه داشته باشیم بعبارت ساده‌تر بجای اینکه برایمان این مهم باشد که «آیا فلان فیلم خوب است یا بد ؟» باید ذهن خود را برروی این موضوع که «فلان فیلم چرا خوبست و یا چرا بد؟» متمرکز سازیم . زیرا در باره کمتر فیلمی است که هزاران عقیده گوناگون واکثرامتضاد اظهار نشده باشد . وتبعیت از این عقاید مطمئنا جز سرگردانی وبلاتکلیفی نتیجه‌ای نخواهد داشت . ولی اگر بجای این عقاید ، دلائل آنها مورد بررسی واقع شوند ، با یکدیگر مقایسه گردند ، عده‌ای انتخاب و عده‌ای بدور ریخته شدند .. نتیجه اینکار بدست آوردن معیار هائی است که در قضاوت انسان میتوانند او را کمك کنند و در آخر کار نیز به استقلال فکری او می‌انجامند .

و موضوع مهمتر اینکه نباید از تغییر معیار های خود وحشت کرد ،کمااینکه نباید به تغییر معیار های دیگران بانظر تحقیر نگریست زیرا تغییر معیار همیشه دلیل تکامل قضاوت و عمیق‌تر شدن جستجوی انسانی میباشدو چیز باارزشی است. آنقدر گرانبهاست که‌به‌زحمت تردید تغییر معیار ورنج سرگردانی مرحله تعلیق بین معیار می‌ارزد .

و اینك معیار های من در قضاوت یك فیلم . معیار هائی که تا کنون ، تا لحظه نوشتن این‌سطور اعتبار خود را برای من از دست نداده‌اند :

قبل از هرچیز باید سینما را بعنوان یك هنر بپذیریم . هنر به مفهوم‌انتقال‌دنیای درونی یك‌انسان، یك هنرمند ، با تمام خصوصیاتش ، تلقی هایش از جنبه های مختلف زندگی : به‌سایرین . بنابراین جنبه‌های مختلف تمدن وزندگی اجتماعی (از جمله اخلاقیات) نمیتوانند و نباید هدف اصلی سینما باشند زیرا امروزه کلیه ارزشهای اجتماعی در خدمت بالا بردن ارزش فرد قرار گرفته است . همه چیز صرف کلیت بخشیدن به وجود فرد میشود . بنابراین ارزشهای اجتماعی اگر جائی در سینما داشته باشند عرضه آنها باید نه بصورت مستقیم بلکه بصورت غیر مستقیم و پس از عبور از صافی تفسیر و تلقی هنرمند انجام گیرد. وآنهم بصورت زمینه‌ای محو و مبهم (متناسب با ارائه ناخودآگاه یك هنرمند) برای خود نمائی ارزشهای فردی .

از طرف‌دیگر ارائه‌زیبائی نیز نیز هدف نهائی هنر نیست . بلکه خود وسیله‌ای است برای هدفهای هنرمند . ارزش زیبائی بسته به اینست که درخدمت بیان‌چیزی قرار گرفته باشد . و اصولا زیبائی در هنر چیزی نیست بجز انتخاب صحیح‌ترین ومناسب‌ترین شکل ها برای بیان‌یك‌فکر معین. اگر انتخاب صحیح صورت گرفته باشد ، زشت‌ترین چیزها در یك لحظه خاص در یك‌لحظه صحیح مبدل‌به زیباترین چیز ها میشود .

و اینجاست که نقش اساسی انتخاب در هنر آشکار میشود . هنر از نظر زمانی و مکانی نسبت به زندگی محدود میباشد . بعضی ها

از دو بعد زمانی و مکانی فقط یکی از آندو را دارند (مثل نقاشی که فقط بعد مکانی دارد و یا موسیقی که فقط بعدزمانی دارد.) و آنهائی هم که هردو بعد را دارند (مثل نمایش) از نظر زمانی و مکانی فوق‌العاده محدود میباشند.

سینما درعین اینکه مانند سایر هنرها نسبت به زمان ومکان محدود میباشد ولی محدودیت آن از بقیه هنرها بمراتب کمتر است. و از آزادی فوق‌العاده ای برخوردار است. و همین آزادی زمانی ـ مکانی اساس امکانات سینما راتشکیل میدهد. دامنه این امکانات وآزادی زمانی ـ مکانی خیلی وسیع است. فقط با فیلمساز است که تا چه‌اندازه بتواند از این آزادی و امکانات استفاده کند. هرچه بیشتر بتواند استفاده کند دلیل ارزش بیشتر او و فیلمهایش میباشد.

ولی پذیرفتن‌سینما بعنوان یك هنر خیلی‌کلی‌تر از آنست که برای ما قانع کننده‌باشد. بایدبه جستجوی حیطه محدود تر سینما و موقعیت‌آن در میان سایر هنرها پردازیم.

سینما قبل از هر چیز یك وسیله بیان تصویری است. و صدا در فیلم بهر صورت جنبه فرعی دارد و هر فیلمسازی که از ناطق برای بیان ذهنیات‌خود در سینما بی‌نیازتر باشد فیلمساز ورزیده تری است. و هرچقدر فیلم‌برای بیان منظور های خود به تصویر بیشتر متکی باشد نتیجه کار ارزش بیشتری دارد. ناطق در سینما وظیفه‌اش تائید گفته های تصویر میباشد و هرچقدر رابطه بین‌تصویر وناطق‌غیرمستقیم‌تر باشد، فیلم از نظر ارزش سینمائی در حد بالاتری قرار دارد.

سینما یك هنر دسته جمعی است و در خلق یك اثر سینمائی از لحظه پیدایش‌نطفه اولیه آن برروی صفحه کاغذ تا تمام شدن جریان فیلمبرداری وتدوین‌و صدا برداری، عده زیادی نیروی انسانی از قبیل داستان نویس، فیلمبردار، طراح صحنه، هنرپیشگان، کارگردان، تهیه کننده .. در خلق آن شرکت دارند. ولی آیا سرگردان بودن نتیجه کار در بین ماحصل فعالیت این انبوه نیرو های انسانی میتواند مانع از این شود که فیلم جزو دسته هنر های فردی و ماحصل فعالیت فکری یك شخص واحد (مثل نقاشی و ادبیات) قرار گیرد؟ آیا هیچ‌کدام از افراد سهیم در بوجودآمدن یك فیلم اقبال‌اینرا دارند که بعنوان خالق منحصر بفردفیلم شناخته شوند؟

هنرپیشگان و فیلمبردار و طراح صحنه و ... هیچکدام این افتخار را ندارند. زیرا فعالیت آنها طبق خواسته‌های افراددیگری‌صورت میگیرد. و در حقیقت چیزی جز عروسکهای خیمه شب بازی نیستند. که انتهای نخهایشان بدست نویسنده تهیه کننده و کارگردان سپرده شده است.

تنها این سه نفر اقبال ایفای یك نقش خلاقه در بوجود آوردن فیلم را دارند.

صحیح نیست‌که نویسنده‌داستان فیلم را خالق بدانیم زیرا در این‌صورت تمداهنر مستقلی چون سینما را وابسته به ادبیات کرده‌ایم. تهیه کنندد نیز نمیتواند خالق فیلم باشد زیرا کار او تقریبا محدود به فراهم ساختن مواد اولیه متشکله فیلم می‌باشد. و در ترکیب و شکل نوین پذیرفتن این مواد نقش چندانی ندارد. همانطور که در نقاشی‌خالق اثر کسی نیست که رنگ و بوم وقلم مو را تهیه میکند بلکه کسی است که از این رنگ و بوم و قلم مو استفاده میکند و اثری بوجود می‌آورد، بهمین جهت عنوان خالق را نمیتوان از آن‌تهیه‌کننده دانست. خالق واقعی کسی است که ازاین مواد اولیه استفاده‌میکند وازترکیب آنها اثری را می‌آفریند. خالق واقعی فیلم کارگردان است، اوست که ترکیب مادی فیلم را در جلوی دوربین می‌آفریند. کارگردان تنها کسی است که میتواند خالق منحصر بفرد فیلم باشد. حال اگر کارگردانی به موقعیت خود بعنوان خالق منحصر بفرد فیلم واقف باشد و قدرت استفاده از این موقعیت و امکان را داشته باشد، بخود و فیلمهایش ارزش بخشیده است.

ولی وسیله‌ای که میتواند کارگردان را بصورت خالق منحصر بفرد در آورد چیست؟ تا حد زیادی میتوان ترکیب دنیای ذهنی فیلمساز را در نحوه آفرینش انسانهایش (و یا لااقل تغییر او از شخصیت های مخلوق نویسنده داستان) یافت. هر چقدر تلاطم عاطفی این انسانها دربرابر جریانات زندگی کمتر باشد نشانه پختگی بیشتر خالق شان‌است. پختگی کسی که در عین اینکه از زندگی منفك نیست ولی توانسته است آنقدر از زندگی فاصله بگیرد تا بتواند آنرا در نمای کلی‌تری ورانداز نماید.

ولی اگر قرار باشد پرورش شخصیت ها را یگانه معیار قضاوت کار فیلمسازبدانیم عملا وجه تفاوت سینما و تماشاخانه را نادیده‌گرفته‌ایم سینما کارش با ضبط واقعیت شروع میشود. ولی‌به‌آن ختم نمیشود. این واقعیت درسینمادستخوش دگرگونی ها قرار میگیرد تا از آن حقیقت عمیق تری بوجود آید.

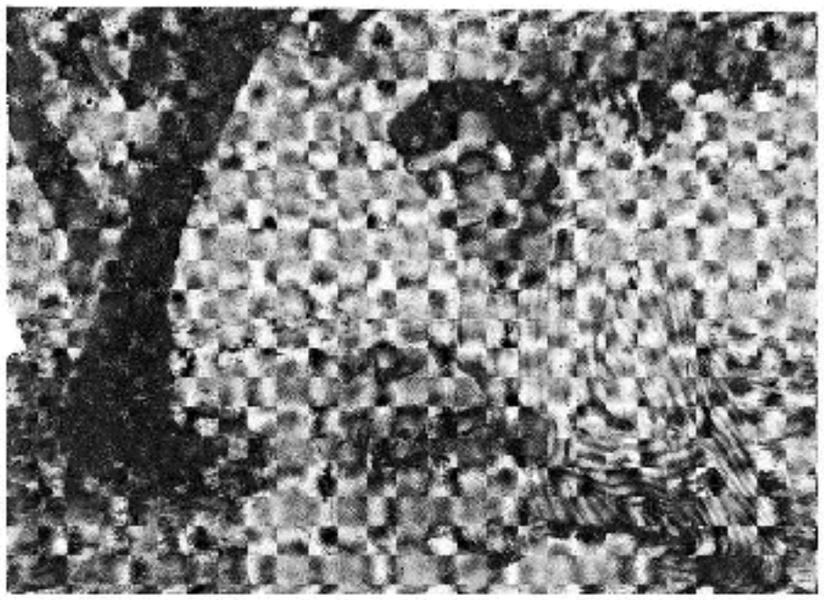
بهر حال همین ضبط واقعیت باعث میشود که محیط و اشیاء بیجان نیز باندازه انسانها در بازگو کردن دنیای درونی هنرمند نقشی داشته باشند. مجموعه انسانها و محیط ضبط شده روی نوار فیلم وسیله بیانی فیلمساز را تشکیل می‌دهند. امکان این نوار فیلم روی پرده سینما تشکیل تصاویری را می‌دهد که درطول زمان جریان دارند. اگر این جریان از روی تعمد و در خدمت افکار فیلمساز باشد (و یا به عبارت واضح تر فیلم «میزانسن» داشته باشد) نتیجه کار فیلمساز مثبت میباشد. بوسیله ترکیب عناصر متشکله تصویر در داخل تصویر وبهم خوردن این ترکیب در اثر حرکت مداوم عناصر است که کارگردان مفهوم می‌آفریند. و این مفهوم خاص هنر سینماست و هیچ هنر دیگری تعلق ندارد. زیرا کلیه این تغییرات مداوم صرفا زائیده یك چیز است: زائیده حرکت و حرکت عنصر اساسی سینماست. چیزی است که سینما با آن و بخاطر ضبط آن بوجود آمد. اگراین حرکت در تمام لحظات فیلم تعمدی و در خدمت خواسته ها و فکر های فیلمساز باشد فیلم دارای «میزانسن» است. و داشتن و پاداشتن میزانسن اساسی‌ترین معیارقضاوت درباره ارزش ویا بی‌ارزشی یك فیلم میباشد.

در ضمن باید این موضوع را در نظر گرفت که حرکت درسینما یك حرکت نسبی است. نسبی نسبت

بقیه در صفحه۹۸

رای و تاگور

چیدانادا داس گوپتا*



■ سوبیترا چاترجی در فیلم «چارولاتا»

● بی‌جهت نبود که هنگام نمایش فیلم «پاتر پانچالی» «ترووفو» (بطوریکه شایع است) تالار را ترک کرد - زیرا نمیتوانست زوال کند فیلم را تحمل کند. یکبار که با اشتیاق بتماشای «رئیس پستخانه» رفتم هنگامیکه «آنیل چاترجی» بکندی سرش را اندکی کمتر از ۱۸۰ درجه میچرخاند بشدت خشمگین شدم. اما فیلم بآرامی افسونش را طرح زد - کسی از زندگی خفقان آور شهرستان جدا شد و در قلب واقعیت هند در مخاطره جریان زندگی آنطوریکه اکثریت مردم هند زندگی میکنند وصدها سال است که چنین زندگی کرده‌اند - قرار گرفت. گذرگاه گل آلود - کلبه‌ای که نیزار احاطه‌اش کرده واقعیت یافت - هر حرکت مفهومی یافت و بتجربه‌ای خصوصی مبدل گشت. با این همه «ساتیاجیت رای» با حسرت به تجسم هند کهن نمیپردازد. «رئیس پستخانه» نمیتواند به زندگی در دروستا بپیوندد. اوباید برگردد. او بشدت شهر آموزاست. «آپو» از دهکده‌اش به بنارس و بالاخره به کلکته میرود و بدون اغراق بسوی دنیا کاملا جدیدتری جلب میگردد. «جالساگهار» - بگذریم تاچه حد مالیخولیائی - دوران «فئودالیسم» راتقش میزند. «دوی» بخوبی اعتراض ناشی از تعلیم وتربیت علمی را در مقابل خرافه پرستی نشان میدهد و «آموزیا» در «ساماپتی» به سیمائی از ناپلئون جان میبخشد و جوراب شلوار نجی و کفش آکسفورد میپوشد - سرگردان میان کهنه پرستی

* داس گوپتا یکی از ناقدین برجسته هند و سردبیر مجله «ایندین فیلم کالچر» (فرهنگ سینمای هند) است. وی همچنین پدر «آپار ناداس گوپتا» است که نقش همسر جوان را در ساماپتی داستان دوم فیلم «دوی ختر» اثر «رای» بعهده داشت.

و تجدد.

در هندوستان فاصله بین تجددطلبی و کهنه پرستی - تحصیلکرده و بیسواد، غنی و فقیر چنان فاحش است که این شناخت حالت و واقعیت زندگی مردم برای هر هنری که نخواهد بی دوام باشد، بسیار ضروری است. ضرب فیلمهای «رای» یکی از برجسته‌ترین خصوصیات کار اوست و بهمین دلیل مبین واقعیت جامعتری است تا آنچه که مادر سرزمینهای متجددمان در هندوستان، بآن عادت کرده‌ایم.

این ضرب همچنین بطور بی‌آلایشی بماهیت معنوی سبك او بستگی دارد - یعنی اشتغال ذهنی بآنچه که در عمق فکر میگذرد و نه آنچه که در سطح ارزش آثار «رای» به قسمت‌های طولانی بدون صحبت که در آنها شخصیتها کم میگویند اما بسیار میفهمانند بستگی دارد - برای مثال صحنهٔ طولانی و آرام شروع «جالساگهار» را در نظر آورید که پیرمرد در تاریك روشن ایوان - پشت بدوربین - نشسته و مستخدم چیق بلندی را باو تعارف میکند. این صحنه نقطه نظر تمام فیلم است - غروب یك نظام - نه فقط افول زندگی پیرمرد بلکه افول یك دوره.

برای کسانیکه به سینما بچشم محمل حرکت و نمایش می‌نگرند آثار «رای» ضد - فیلم است. در یکی از صحنه‌های «جالساگهار» که در آن «رای» به یك عمل نمایشی ناگهانی دست میزند - مغروق شدن همر و پسر پیرمرد - او بشدت ناموفق است - وتقریبا در هردو مورد - تمثیل قایق واژگون وروش نشان دادن مرگ پسر به ابتذال میرسد. در جالساگهار هم مانند «دوی» او داستانی را با قدرت «نمایشی» قوی پیش میکشد و مرتباً از حدت این اصل میکاهد. شاید او نیز چون «اوگوست رنوار» است که میگوید: قهرمان در لحظه‌ایکه دشمنی را بمبارزه میطلبد تصویر میشود و یا زنی که دردناکترین حالت کار و زحمت نشان داده میشود موضوع جالبی برای یك نقاشی باشکوه نیست - گو اینکه زنان و مردانیکه چنین آلامی را پشت سر گذرانده‌اند میتوانند بعداً نمونه‌های جالبی برای هنرمند باشند - وظیفه هنرمند بیان این یا آن حالت آنی هستی انسان نیست بلکه وظیفه‌ی او قابل فهم کردن بشریت در تمامیتش است. («رنوار - پدر من» اثر ژان رنوار)

«رای» در اینکه تغییر غیر قابل اجتناب است وجهت مشخصی دارد هرگز در فیلمهای «جالساگهار» و «دوی» از خود تردیدی نشان نداده است. بهمین سبب است که «رای» به تصویر نمودن فرد در تمامیتش قانع است و هرگز برای اصلاحات اجتماعی بخشونت وحمله دست

ارپرتخته‌میخواباند بااینحال‌احساس‌کاملا متفاوتی بچشم میخورد. «دورگا»میمیرد بدنبالش «هاریهار» و بعد «سارباجایا» و بالاخره « آپارنا » اما زندگی تداوم دارد وامید هرگز نمیمیرد و «دیدغم‌انگیز زندگی » ادبیات غرب از «رای» کاملا بدور است .

در هند امروز ـ امید تنهایک‌سنت کهنه جاودان نیست بلکه « اینجا » و « اکنون » را در بـر دارد ـ تغییرات همه جانبه‌ای تحت تـاثیر افکار علمـی غرب بوجود آمـده است ـ تـا زمـان استقلال قسمت اعظـم این جنبش بطبقه متوسط تحصیلکرده بستگی داشت اما اکنون‌که حرکت سریعتری در صنعتی شدن معمول است این تغییرات بیشتر توسعه میباید، فقیرترین یا شکاك ترین هندی امروز درك میکندکه‌گرچه رفاه مادی وتجدد در چند قدمی اونیست اما هند نمی‌تواند برای همیشه در وضعیت کنونی خویش بماند . شاید درگذشته تنها بآینده ویا حداکثر به‌نزدیك شدن استقلال امیدی بود اما اکنون امید در این دنیا ازحدآرزوی یك‌زندگی بهتر تجاوز میکند . منطقاً امیدبرفاه مادی بحدکفـایت ایمانی بوجود میآورد و ایمان اصل مهمی است درهنر . آثـار « رای » صرفاً به بیچارگی و فقر هند نمی‌پردازد و بلکه‌ازایمان‌به‌انسان‌اشباع است.

بیقراری روحی کسـانی چـون « برگمان»و « فلینی »ناشی‌ازجستجوی امید یـا ایمـانیست که آنها نمیتوانند آنرا بیابند . تباین روحیه آنها بنحو اجتناب ناپذیری تفاوت بین‌شکل‌ها را افزایش‌میدهد.حرکت کندفیلمهای«رای» انعکاس عمیق‌تری ازواقعیت هند است ـ و از این جهت این حرکت‌کند ازضرب

نمیزند . در «دوی» پدر شوهرش باین مشغله ذهنی‌گرفتار میشود که عـروسش تجسم الهه‌ایست وعروس بدبخت عاقبت جانش را در این راه از دست میدهد . همدردی «رای» بااینده و یکسان است . برای «رای» این هردو قربانی‌هستند . یکی بپای خرافه‌پرستیش ودیگری‌برای عواقب ناشی ازآن نه‌خشمی وجوددارد ـ نه عجله‌ای و نه جانبداری آشکاری از عواملی‌که میتواند تغییری در این‌وضع ایجاد نماید .

در این حالت تعلیق و نحوست ، «رای» تا متن استخوان یك‌هندی است. سنن هند هستی انسان راخطی مداوم از جریان حماسی میپندارد ونه‌یك حلقه‌ی تنگ‌ازدرام‌ونمایش‌که درآن‌مرك‌واقعه‌ی اندوهباری بشمار میآید .

«رای»در«سه‌گانه» (تریلوژی) آپو کم‌وبیش چون « هملت» اجسادمردگان

آرام یك فیلم« آنتونیونی » ـ که‌جوابی را ایجاب میکند و این جواب در روش زندگی غربی « طبیعی » نیست ـ متمایز است . حتی تقریباً درجهت مخالف آن است وبنابر این جدال تلخی را می ـ آفریند . تصاویر «رای» (مانندتصاویر آنتونیونی) آنچنان است‌که اگر می‌ـ توانستم،آنها را بملت قدرت‌تبیینی که دارند به موسیقی تشبیه میکردم . این تصاویرآنسوی‌هرنوع تفاهم آگاهانه را نسبت به‌عناصرخود هدف قرار میدهند. تصاویر او تزئینی هستند ـ بوضوح در « چارولاتا » وکم وبیش بهمین ترتیب درفیلمهای دیگر.

ضمناً باید اضافه‌کرد‌که درفرهنك کهن هند کلمه « تزئینی » آن کلمـه مبالغه آمیز در فرانسه نیست . در « میتیانور » های « راجاستانی » و موسیقی«کلاسیك» هند « تزئین » و « بیان » واحد و یکسانند و تعمق در ساخته‌های « رای » ازصراحت وبداهت کار او که‌چون موسیقی هندروان است، جلوگیری نمیکند . حتی موسیقی متن اوچون در« پاتر پانچالی» و «چارولاتا» اغلب بخودی‌خود بخاطر آوردنی است و این‌موسیقی‌آنطورمنظوراست‌ناشنیدنی نیست.مایه‌های‌آهنگها اغلب قابل‌تشخیص و بخاطرآوردنی هستند وجنبهٔ‌شاعرانه تزئینی‌فیلم هایش‌را تاکید میکنند.

در « پاتر پانچالی » رای سبك و اسلوب اصلی خود را خلق میکند ـ گرچه ناشی‌گریهایی در‌آن‌بچشم‌میخورد (صحنهٔ بیماری « دورگا » را با آن شیوه و حالت تماشاخانه‌ای بخاطـر بیاورید) اما بهرحال اصالت الهام فیلم را موفق‌میگرداند. در« آپاراجیتو» اسلوب‌او‌پخته‌تر‌وروان‌تر‌گشته‌وباظرافت توأم میگردد . از این ببعد در بیان هیجانات بدیهی کمتر‌خودرا مقیدمیکند (چون در مرگ « سارباجایا ») . با « جالساگهار » « رای » اولین فیلم کارگاهی‌مهم‌خودرا باهنرپیشهٔ حرفه‌ای و وسائل‌پیچیده‌تر‌تهیه‌نمودو«جالساگهار»تا هنگام تهیه‌ی«چارولاتا»ازلحاظ‌ساختن یك فیلم همه جانبه و تلفیق واقعیت و تصنع ، نمونه‌کار اوست .

جالب اینست که این فیلم درقدیمی ترین وفقیر ترین کارگاه های کلکته ساخته‌شده‌است.

درصحنه‌ایوان‌مهتابی که‌فیلم‌با‌آن‌آغاز میشودودرتصویراطاق‌نوازندگان و فرا ـ رسیدن مرگ، هرگوشه‌ای از محیط با ظرافت طرح‌میشود .

حالت ومحیط حاکمتدو بسبب‌این تسلط است‌که استادی یك‌کارگردان‌این چنین نقش مهمی‌را بعهده دارد. ازاین جابعد « رای » کاملا بخودمطمئن است ودوربینش‌را باچنان مهارتی بکارمیبرد که یك‌نویسنده قلمش‌را .

تبحر یافتن درفنی وآنرا کاملا تحت اختیارخود درآوردن اواین لازمهٔ بیان حالات شخصی‌است ودرسینما اغلب‌بعلت وسوسه ها و عقده ها این موضوع دشمن هنرمنداست. اماگروهی‌که با «رای»کار میکنند(اوهمیشه‌باگروه‌خاصی‌کارمیکند)، مانند موم دراختیارش هستند. چیزی‌که هنگام فیلم برداری « دو دختر » مرا متعجب‌ساخت، تسلط‌بینظیر او به‌اسلوب کاربود . بهرحال این‌کمال اسلوب کار نیست که فیلمهای « رای» راپر اهمیت میسازد. دنیاو افکاری‌که اوطرح میزند اساساً‌برپایه‌ی تجدیدحیات بنگال‌که از قرن‌نوزدهم‌آغازشد،قراردارد. ازلحاظی اوامیتوان‌یك وقایع‌نگار گذشته‌دانست حال آنکه اعتقاد درونی باهیندو ایمان متعلق‌بگذشته نبوده‌وبلکه‌دربطن‌هندنو ـ

درروپای «نهرو» جای دارد. نهروجائی بین گاندی و تاگور ایستاد وحقیقت ارزش دنیای تاگور هیچگاه کاملا تاثیر خودرا درهند نهرو ازدست نداد. درحقیقت تعبیر جدیدی ـ اگرنه درتمام واقعیات ـ لااقل در آرزو های عصر نهرو پیدا کرد.

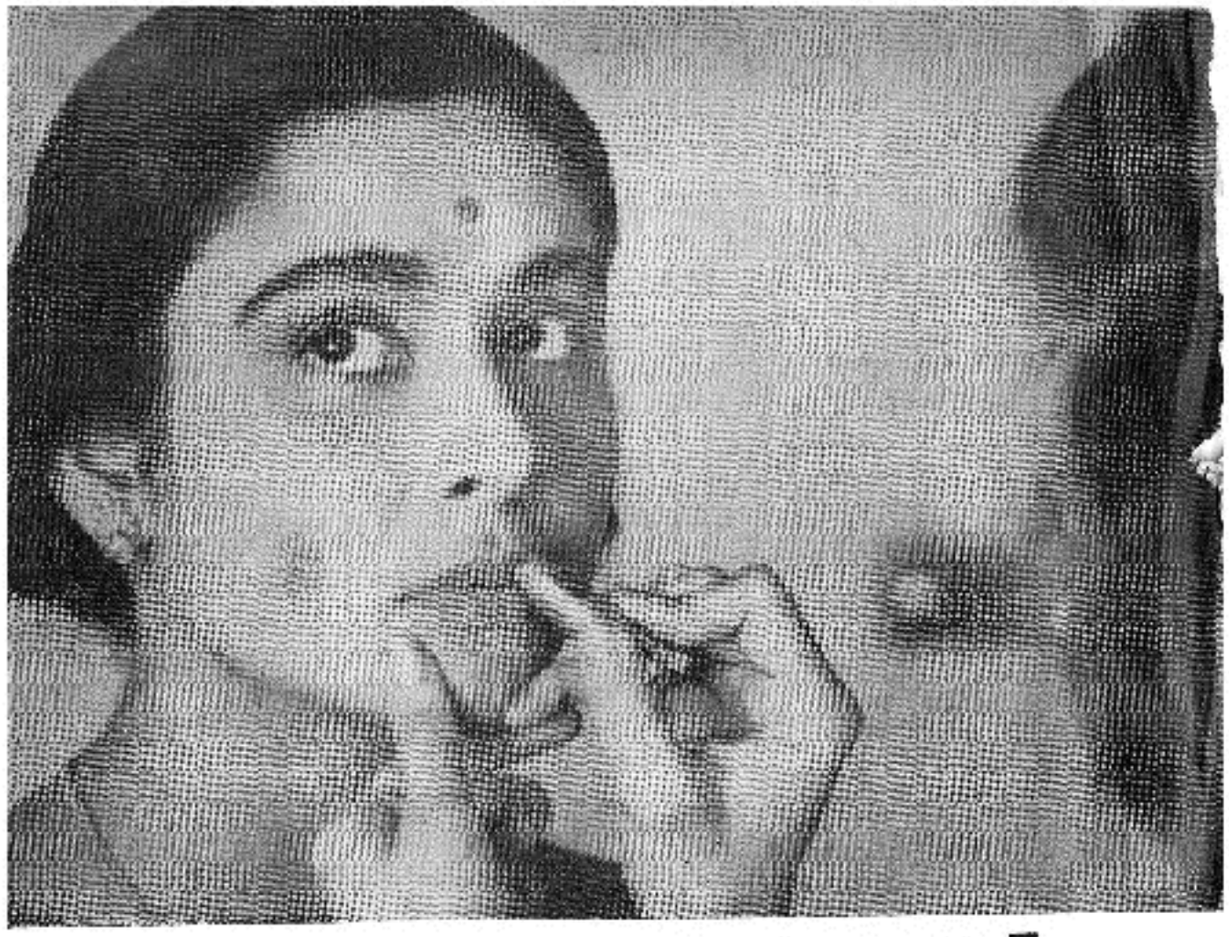
درفیلمهای «رای» ما کلکته را با «تراموا» های سوخته ـ شورشهای محلی آوارگی ـ بیکاری ـ بالا رفتن قیمتها و کمبود مواد غذائی نمیبینیم ـ گرچه او در این شهر زندگی میکند اما با «شعر حزین» که لااقل دهسال است بر ادبیات بنگالی حکومت میکند، رابطه‌ای ندارد.

بطور کلی «رای» تکامل تدریجی طبقه متوسط را آنطوری که در دوران طولانی سلطه تاگور منعکس شده تصویر نموده است. این چیزی است که بتکامل خود او و نسل او بستگی دارد. چیزی که او میداند و می‌فهمد. جامع تر بگویم این چیزیست که تجربه گذشته او را تشکیل میدهد. تجربه‌ای که لازم نیست مستقیماً شخصی و خصوصی باشد، مردم ـ آداب ـ سبکهائی که در ادبیات عصر تاگور منعکس شده است با تکرار و توضیح مداوم عادت ثانوی شخص میگردند. تصویری از یک دهاتی ـ مرد جانی که میخواهد دنیای خارج را بشناسد ـ زنانی که بآرامی از طریق جنبش اجتماعی بآزادی میگرایند ـ در شعرها ـ نمایش نامه‌ها ـ داستانها ـ و مقالات نه فقط تاگور بلکه نویسندگان هم عصر او متبلور میشود و این تصویر است که در فیلمهای رای جلوه گر میگردد. شخصیت های آثار او کاملا ساده و معرف بسیاری از خصوصیات بارز آن زمان هستند.

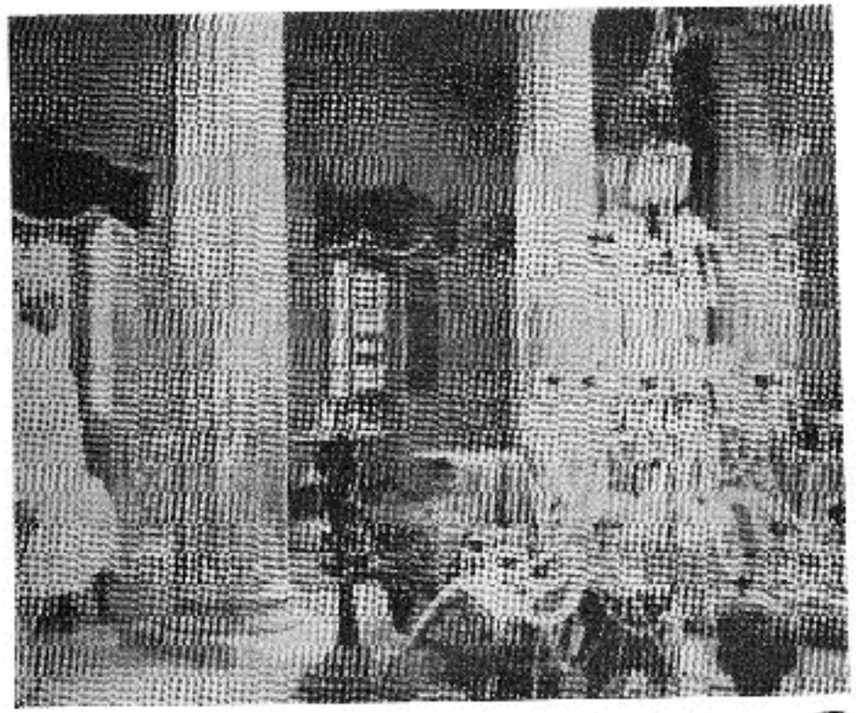
بشخصیتهای «رای» بنگرید: شباهت «سومیترا کاترجی» به تاگور جوان در «دنیای آپو» نمیتواند تصادفی باشد. زیرا او ـ البته بدون ریش ـ درفیلمها یکی پس از دیگری ظاهر میگردد و در «سه گانه آپو» «رای» به آرامی از رویای غم انگیز «بیبوتی بوسان» داستان نویس، راجع به «بنگال طلائی» بسوی حالت تاگوری کسیکه عمیقاً بطرف تمدن غرب جلب شده و احساس مفرطی دارد که هویت جدیدی برای هند خلق نماید، دور میشود. طفل سرگردان «بیبوتی بوسان» هرگز بزرگ نمیشود و «آپو»ی «رای» برای مردشدن تجارب کودکی و نوجوانی پشت سر می‌گذارد.

در «دوی» ما مجدداً «سومیترا ـ کاترجی» را میبینیم. اینک در «دوی» او تمثیلی از شباب بنگالی یک عصر و نوع خاصی است که آشکارا از تاگور فاصله میگیرد. در «دوی» دیگر ضعف شخصیت آشکار گشته است: اینک او بیشتر به متفکری میماند تا یک مرد عمل ـ برداشتی از یک هملت ـ او «میل» و «بنتام» را مطالعه نموده است و با افکار خرافی پدرش مخالف است اما قدرت آن را ندارد که در مقابل قهر سنت‌ها ایستادگی کند یا منکر آن چیزهائی شود که معتقد است مخلوق جهل است. در افکار سیاسی، تاگور هم از خشونت وحشت کشتار و هم از ملایمت عملی زیرگانه گاندی اجتناب میکرد. اما او الهام بخش افکار وطن پرستانه‌ی با اهمیت و فردگرائی قابل تحملی است. قهرمانان «رای» نیز نمایشگر یک فیلسوف برجسته‌اند اما نمیتوانند در سطح واقعیات مردان عمل باشند.

درزمان تهیه «چارولاتا» سومیترا ـ کاترجی دیگر از آن حالت تاگوری خویش بدر آمده است. شخصیت «میل» و «بنتام» خوان (اصطلاحی ملهم از «رام موهون ـ روی» تجدید نظر طلب اجتماعی قرن نوزده که اغلب از وی بنام پدر هند جدید یاد میکنند) بنسل کهنه تری تعلق دارد.



مدبی موکرجی درفیلم «ماه نگار»



تحمل و شکوه در فیلم «جاناسا گهار»

آمال (چاترجی) خودبین تاگور وآنچه که بعداً پیدا خواهدشد قرار میگیرد . اما او نیز ناخود آگاه ، مستعد برای اخلاقی بودن وعاری‌ازبدبینی وبدطینتی است ، برادرش‌را وقتی که فکر میکند ممکن‌است «او خیانت کند»، ترك‌میگوید. آنچه که‌بعدازاین‌میآیدمیتوان‌بیشترش‌رادر «کاپوروش» دید ، نسل‌عصرتاگورعاقبت شکست خویش‌را در مقل ضعیف ونسبتاً انگل‌وار روشنفکرانی (یك نویسنده سینمائی) که دیگر واهمه‌اش ناشی از ذکاوتشان نیست و بلکه ازفقدان محض شهامتشان‌میباشد،درمییابد.

دررشته‌فیلمهای «سه‌گانه»، «دوی» «ساماپتی» «جاروللانا»و « کپوروش » قهرمان «رای» از آن قالب معصومیت محفوظ تاگورتنها باین‌دلیل‌بدر میاید که‌خویش‌را با آنچه میخواهد ادعا کند متفاوت مییابد. نوع قهرمانیکه بوسیله «سومیترا کاترجی» در فیلمهای مختلف «رای» معرفی میشود دیگر اصالتی در حرکاتش نیست ودراعمالش مرددست . در «کاپوروش» قهرمان‌اوبی آنکه‌متمایز باشد،ضعیف‌است، امامطمئنا این عاقبتی است منطقی‌وطبیعی‌برای شیاب‌شاعرانه بنگالی که تحت تاثیر تاگور بکمال رسیده‌باشد. چنین‌قهرمانانی تحت فشار حقایق برملا شده پس از استقلال هند بدبین میشوند. آرزوهای گذشته آنان بندیست برپایشان وآنهارا در اینکه با اجتماعشان به‌پیش‌بروند،ناتوان‌میسازد. جائیکه بهرحال‌چه بخواهیم‌وچه‌نخواهیم قانون‌جنگل رواجی یافته‌است. اماحتی این تکامل تدریجی ، قهرمان را کاملا بخارج از دنیای تاگور نمیبرد و بلکه اورا بدورترین‌حدود میرساند،حدودیکه تاگور خودنیز آن‌را یافته‌است.

جنسی در لباس طبقه کارگر «بلم «آبیجان» نحوه تفکر رای «وچاترجی» که جز نحوه تفکر طبقه متوسط متاثر ازتاگورنیست،فقط باجزئی‌تغییردرریش شخصیت فیلم‌نشان‌داده‌میشود.«سومیترا» بطرق مختلف‌سعی کرده است که‌نه تنها دراین فیلم‌بلکه در فیلمهای‌دیگرش‌نیز خشن بنماید اما هرگز نتوانسته است از تصویر کردن فریبندگی ـ معصومیت و ناخود آگاهی‌توأم باضعف حیوان شاعر مسلك بنگالی خودداری کند . چنین قهرمان محافظت‌شده‌ای درتحت تسلطی پدرانه‌و پنهان‌خود قادر بمبارزه نیست وکمتراز آنست که‌موفق‌باشد .

در «کانچن‌جونگا» قهرمان ازطبقه اجتماعی کاملا جدیدی برمیخیزد وسیر فکری او با خیالپرستان « تاگوری » متفاوت است.او بامروز تعلق دارد با « ایده‌آلیسمی » که با واقعیات قابل تطبیق‌تر است چرا که این« ایده‌آلیسم» روشن‌بین‌تر و کلی‌نگرتراست. دیگر او پسر حساسی که بیك«ایده‌آلیست»مبدل شده‌باشد، نیست.او به‌طبقه‌جامعتری‌تعلق دارد که‌مدتهاست ازمالك‌شدن‌چشم‌پوشی نموده‌است لااقل او از عموی مضحکش خجل نیست ومیتواند هرروز «بیل» را «بیل» بنامد و حتی اگر از دختریك «ری‌بهادر» (یك‌عنوان کوچك‌انگلیسی) خوشش بیاید برای قول مبهم دخترك ـ که‌اورا درکلکته ملاقات خواهد کرد ـ اهمیت زیادی قائل نمیشود و اگر روابط بخوبی ادامه نیافت ، تردیدی در جدائی ندارد . اما با تمام این اوصاف این قهرمان متمایز تنهادر صحنهٔ‌جدا افتادن باشکوه « دارجلینگ» مورداشاره قرار میگیرد واین فیلم‌ساده بطرز ناشیانه ای بمجموعه ازنشانه‌ائی اشاره‌میکند که‌اساطیرشناسی(میتولوژی) تاگور باآن ناآشناست.

«آنیل‌چاترجی»دردوفیلم « رئیس

پستخانه»و«ماهاناگار» معرف شخصیتی ضعیف تر از یك قهرمان است . اماور هردوفیلم تأکید اصلی بر دو شخصیت دیگراست ودر« رئیس‌پستخانه »برکودك ودر« ماهاناگار» برزن. درنتیجه درهر دوفیلم او شخصیت مبهمی است که‌برای پرکردن جای‌معمول آدم بی‌اهمیتی از طبقه متوسط آورده شده‌است.او تاحدی به‌پوسته خارجی اخلاقیات دنیای‌تاگور بستگی دارد که ـ بی‌آنکه وظیفه‌ای نسبت بآنها داشته باشد ـ میخواهد در «رئیس پستخانه» کودك را تعلیم دهدو در«ماهاناگار» زن را راهنمائی‌کند که که بکاری اشتغال ورزد و ارتباطات و هیجانات‌ناشی‌از احساساتش‌هرگز بحدی والاتر از معمول زندگی که قهرمانان فیلمهای دیگر«رای» خصوصا«سومیترا چاترجی»درمعرفی یك عصرودوره‌بدان رسیده‌اند ،نمیرسد.

میتوان گفت که‌مشغله ذهنی «رای» تاقبل از تهیه «ماهاناگار»« مرد»است. شخصیتهای زن«سه‌گانه » همان زنان باستانی هندند که طبق معمول همیشه عاشقند و فقط گاه‌گاهی معبود واقع میشوند.آنها پناهگاه مردان‌خانه‌بدوشی هستند که باید بجنگ زندگی برونند و بخاطر همین جنگ‌سرنوشتشان‌اهمیت بیشتری دارد . شخصیت‌زن فیلم«دوی» کم وبیش شیئی است که حتی بیش از آنچه که‌متعلق بشوهرش باشد درخدمت پدرشوهرش‌است . حتی میل‌وعشق‌ورزی مادرانه «ساربـاجایا» نمیتواندنقشی در زندگی‌او و یا آیندهٔ خانواده‌اش داشته باشد.

در« رئیس پستخانه » طفل چون مادرکوچکی است که باید مسئولیتهای عشق در حال زوالی را متحمل باشد . در«ساماپتی» اگرچه شوهر مرد جوان «روشن شده»ایست ـ حدود اختیاراتی راکه‌همسرش‌میتواندازآن برخوردار باشد چندان زیاد نیست. فیلم‌تغییراتی را در وضع ازدواج نشان میدهداما این دگرگونی بیشتر متوجه «مرد» است تا «زن» که‌باخوشحالی آنچه‌را که‌دیگران پیش از اوپذیرفته‌اند،قبول‌میکند.

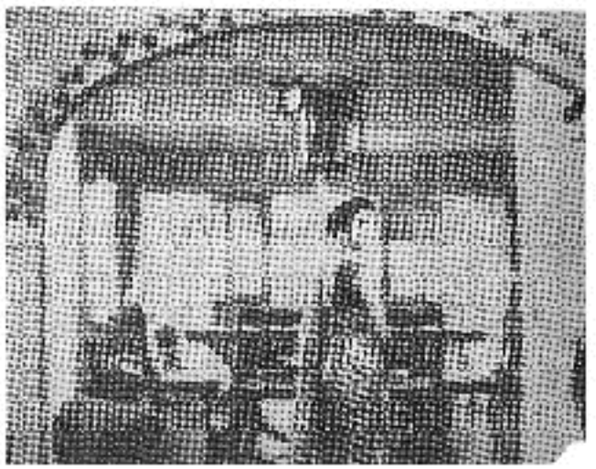
در« ماهاناگار » است که ما برای بارنخست زنی‌را میبینیم که در امکان انتخاب نحوهٔ زندگی خویش بیدار شده است اماطبق معمول این شوهر است که اورا «بیدار » میسازد ـ چرا که در عرف وسنن هند «مردانند » که بزنان آزادی میبخشند . اما بازهم طبق معمول وقتیکه نتیجهٔ کاررامی‌بینندازقرارخویش عدول میکنند . «آراتی » قادر نیست که خود را باآزادی‌اندکش تطبیق‌دهد اما دنیائی را که شخص در آن میتواند برای خویش کسی‌باشد ، حس کرده‌است.

هنگامیکه اوازشغل خویش استعفا میکند ـ تنها عمل اعتراض آمیزش ـ نه‌تنهاازمیل‌شوهر خویش بلکه‌ازاحساس شخصی خود ـ متاثر از اخراج غیر عادلانهٔ دختری دورگه ـ متابعت دارد و با این عمل بطرز طنزآلودی‌آزادی خویش را از دست میدهد . کسی‌درمقام مخالفت بـا این عقیده گفته است ؛ «آراتی» در راه حفظ حقوق‌خویش تباه شده است . » فرض‌کنیم‌که چنین‌باشد ـ پس‌کنارآمدن با یك احساس‌ساده‌درونی ازاستقلال مادی‌کارساده‌ای نیست.چنین نتیجه‌ای از طرق نسبتاً درهمی بدست میآیدکه تازه بحقیقت رضمیت‌میافزاید.

اما من اولین ادعای « رای » را در مورد زن هندی‌اغواکننده‌وناامطمئن میبابم . نگرش‌کافی بدرون شخصیتها نمیشود و شخصیت‌ها بیشتر به واقعه‌ی خارجی بستگی دارند (چیزی که‌ازرای

غیرمنتظره است) . مکالمهٔ زن و شوهر جلوی در وقتیکه شوهر میگوید «نگران نباش - شهر بزرگیست - بالاخره یکی از ما باید کاری پیدا کند» جواب دست به نقدی است بر مشکلی که تدارم خواهد یافت و ما را برای مدتها بستوه خواهد آورد . و عجیب مینماید که «رای» راه حل و جواب قالبی جستجو کند ، چه فیلم های او آنطوریکه هر کس میتواند پایان را بزعم خود بسازد خیلی بهتر است.

«رای» در «چارولاتا» کاملا با اطمینان کار میکند و چون بخوبی شخصیت فیلم را شناخته است همه چیز در جای خویش قرار میگیرد. فیلم بیشتر شخصیت باطنی «چارولاتا» را مطرح میکند با وجود این تماشاچی نتیجه میگیرد که انسانها قادر بخواندن افکار درونی یکدیگر نیستند . «بوباتی» بجز وقتی که در کالسکه بگریه می افتد، بیشتر به یک نوع شباهت دارد تا یک شخصیت ؛ جوان مقبول آزادیخواه بنگالی قرن نوزده که معصومیت ناخود - آگاهش شخص را تحت تاثیر قرار میدهد . «آمال» هم بنوبه خود تنها در صحنهٔ اطاق روزنامه نگاران بعد از سرقت - آنجا که پشت برادرش در سایه روشن ایستاده است - بخود میآید و متوجه واقعیت وضعیت خویش



زن و نویسندهٔ جوان در فیلم «کاپوروش»

میگردد. کشمکش درونی او در قسمت های دیگر آنچنان گنگ است که تقریباً بطور کامل بسیاری از تماشاچیان متوجه آن نمیشوند.

اما هنگامیکه خود «چارولاتا» مطرح است تمام افکار باطنی او آشکار میگردد . «رای» در «ماداهابی موکهرجی» تجسم نوعی زن هندی را میبیند، همانطوریکه در «سومیترا کانرجی» تمثیل یک مرد هندی را عمیقاً باهوش - حساس - ظاهراً موزون و آرام و باطناً نمایندهٔ یک زن هندی در عرف امروز که روح حساسش از ارتعاشات امواج خارجی که با نزوای درونیش رخنه میکند، متاثر میگردد.

دنیای خارج در دگرگونی است و در یک اطاق نشیمن با تزئیناتی بسبک انگلیسی قرن نوزده فلسفه اجتماعی و افکار «رام موهون روی» لاجرم در راه آزادی زنان بکار میافتد . «ماهاناگار» یک داستان معاصر است و «چارولاتا» از یک دوره سخن میگوید . با اینحال در دومی قهرمان زن بیدارتر است و حتی میتوانیم اورا خشن بیابیم . اگر وجدانش اورا آزار نمیدهد صرفاً بدلیل معصومیتش نیست. او شخصیت مقتدری است که آنچه را میخواهد بدست میآورد . دانائیش تکان دهنده نیست و تنها او را در یافتن مردش مصمم میسازد . او بشکل مبتذلی مرا بیاد «لیدی مکبث» در فیلم «سیبرین» اثر «وایدا» میاندازد ؛ در اجتماعی که بزنی میگوید «اینجا مردیست که تو باید او را دوست بداری» او از داشتن یک رابطه، غیرممکن خجالت زده نمیشود و من تکرار میکنم که این فقط تا حدی به طبیعت معصوم خود آگاهش مربوط میشود. این حالت چنان بآهستگی اورا در خود میگیرد که او باشکال میتواند آنرا توجیه کند - اما در آن صحنهٔ فراموش نشدنی باغ ، او حقیقت سیاه را دور از سایه

سانیا جیت رای باتفاق آهنگساز «جیمز ایووری»

های شک و تردید درمییابد - یک لحظهٔ گویا و در نوع خود عالی .

برخلاف این واقعیت که «کاپوروش» فیلمیست ولنگارانه و براساس مختصات «رای» و فیلمش «چارولاتا» - من در «کاپوروش» و تدامی در تلاش و جستجوی آن زن برای سعادتی خود ساخته میبینم. او همان شخصیت است .

مثل همیشه متکی بخود و آرام که تنها از طریق تجارب گذشته اش - تجاربی که در «ماهاناگار» و «چارولاتا» بدست آورده - خودش را عوض کرده است در اولی او با طعم استقلال مادی آشنا شد و آنرا خواست. در دومی مردی را که دوست داشت یافت و برای بدست آوردن حق عشق ورزیدن باو انتظار کشید و در «کاپوروش» او زنی است که این هر دو را از دست داده است . در این فیلم او با یک چایکار خشک و بی روح که هرگز مورد علاقه اش نبوده ازدواج میکند و همسر او میماند چرا که برای یک زن این تنها راه است . او تقریباً در همان حالت تعلیقی است که در پایان «چارولاتا» بود. ناگهان برای برهم زدن آرامشش - عشق نخستین او مجدداً در

صحنه ظاهر میشود. او دیگر بدون هیچ دلیل معقولی میداند مردی که یکبار در بدست آوردن او شکست خورده دیگر باره نیز موفق نخواهد شد. و در این باره پیش بینی او بخاطر احساسی عاطفی و اصیل نسبت به یک برادر نیست بلکه بخاطر ناتوانی در بی اعتنا بودن باجتماع است. باز شخصیت او در سکوتهایش گویاتر است، تا خطابه های طولانیش. باز فکر کارگردان روی شخصیت زن یک داستان مثلثی متمرکز شده است. بنابراین «کاپوروش» بیان ضعیف تری از همان ادعاست و تنها اهمیتش در تداوم مایهٔ آن و نتیجه نهائی آنست.

با پیشرفت آزادی زنان نادرستی روش ازدواج به ثبوت رسیده است و از طرفی در جامعهٔ غرب، نشانه هائی از شکست آن بچشم میخورد. بهرحال خوب باید اینرا به جامعه شناسان وامیگذاریم. اما حقیقت اجتناب ناپذیر اینستکه در مملکت ما با توفیق زنان در امر تعلیم و تربیت و استقلال مادی، چنین مشکلاتی اندک اندک احساس میگردد و علت شاید آن است که «رای» هرگز هوشیارانه به چنین تداومی نیندیشیده است. بهرحال این حقیقت که این فیلمها بموقع نتوانستند مقبول واقع شوند، بخوبی مشهود است.

از نشانه های کار «رای» یکی این است که امروزی ترین و حقیقی ترین نکات مهم داستان باید در محیطی قدیمی اتفاق افتند تا در وضعیتهای عادی، مقدمتا باید گفت که امروزی بودن، آن چیزی نیست که بداستان فیلم مربوط شود و بلکه به دید خارجی کارگردان از آن واقعه یا داستان بستگی دارد. دید شاعرانهٔ «رای» حاکی از بیخبری و دوری از بدیهی ترین مشکلات روز مره است و چنانچه او نمیتوانست بازگشتی بگذشته ــ بآنچه که در صد ساله اخیر در مملکت ما اتفاق افتاده است ــ داشته باشد، او نمیتوانست «سه گانه» و یا عصر تاگور در دوره «رنسانس» بنگال قرن نوزده و کمی بعد از آن را با آن تبحر بفیلم برگرداند.

بیم و هراس «رای» از قهرمانانش هنگامی رو بزوال میرود که با شخصیتهائی (سرمایه دار «جالساگهار» ــ چایکار «کاپوروش») کم و بیش بیگانه با مختصات عصر تاگور سرو کار دارد. عصری که «ایده آلیسم» آن اغلب واقعیات زننده ی شخصیت ها و تضادهای اضطراری و غیر قابل اجتناب درونی انسان را نادیده گرفته است. مثلا خاطراتی که در این دوره برشته تحریر در آمده هرگز به کلیت روانی انسان نپرداخته و تنها عوامل خوشایند و در عین حال از نظر عمومی ناملموس را مورد توجه قرار داده است. تاگور خودش زندگی خصوصیش را هرگز مانند گاندی آشکار نمیسازد. بینش گاندی در چهارچوب قیام طبقه متوسط هند زندانی نبود، حال آنکه بینش تاگور در چنین چهارچوبی گرفتار بود. روش تاگور در اوج خود به ایجاد تصویری شریف از شخصیت ها منجر میشد و در حضیض خویش شکلی مزورانه، خشکه مقدس و ترسیده از فروید بخود میگرفت و چنین روشی لاجرم، هرگز برای تشریح شکل خام زندگی مناسب نیست. تاگور در «چارولاتا» که اوج کار او در تشریح ضعف انسان است نیز شیوه ای ظریف و خطاپوش در نگارش دارد.

نه جنبه های خشن و زشت اجتماع ما و نه «شعر غمگین» که با کوشش طرفداران تاگور برای هماهنگی با آنها بوجود آمده هیچکدام در فیلمهای «رای» منعکس نشده است. در واقع هرگاه که قدم وسوسه آمیزی بسوی آنها برداشته است، هر آن

امکان داشته که موفق نشود ــ برای نمونه «آبیجان» را در نظر بگیرید: او بطور کلی در نفوذ به دنیای پنهانی کارگران شکست میخورد و دلیل شکست اینستکه نمیتوان دنیای پنهانی کارگران را از میان اساطیر و تمثیلهای دنیای تاگوری بیرون کشید. جای تعجب نیست که در اصل قرار براین بوده است که این فیلم را شخص دیگری از داستان فیلم «رای» بسازد، اما در آخرین لحظات «رای» خود بکارگردانی آن مشغول میشود ــ حتی محیط اداره ایکه «آرائی» در «مهاناگار» در آن بکار اشتغال دارد و باندازه کافی پیچیده و پرادبار نیست، و هرگز نشانی از آن بی اعتنائی تاریخی و بدگمانی و خودگرائی را که نشانه کامل چنان واقعیت ناخوش آیندی میتواند باشد، در خود ندارد. این فیلم بدون هیچ ظرافتی بهم بافته شده و شخصیتهای اداری آن از عمق ناپیدای خویش هیچ پیامی بهمراه ندارند.

از این پیعد سادگی و بدویت پرقدرت فیلمهای اولیه «رای» بسوی پیچیدگی متمایل میگردد. بزبانی دیگر موفق نمیشود که بدنیای بعد از تاگور که در آن جوان ایده آلیست بیک بدبین و یا آدمی بری از وطن پرستی ــ سیاست و اصلاح اجتماعی ــ چراکه باو ثابت شده است که همهٔ این حرفها کثافت است ــ مبدل شده است در نتیجه «بشعر غمگین» پناه برده که که را میابد. این سئوال قابل بحثی است. باید دید نسلیکه با تاگور در امید قبل از استقلال بثمر رسید آیا مقابله با سرخوردگی ــ حرص و طمع ــ رشوه خواری ــ آلودگی و خشونت که مخلوق بعد از استقلال است، توانائی کافی دارد یا خیر؟ حتی وضع روستائی امروز تغییر کرده است و هیچیک از تصویرهای زندگی گذشته دیگر مصداق ندارد. تصویر زندگی در روستاها که برای مدت زیادی در ادبیات ما شکل خاصی یافته بود، بالاخره واقعیت خود را از دست داد.

با هجوم سرمایه گذاری حساب شده در حوالی دهات، نفوذ رادیو، توسعهٔ مسکن، برنامه ریزی خانواده، سینمای تجارتی، پولیکه در اثر افزایش قیمت مواد غذائی بگردش افتاده و ایجاد راههای ارتباطی، صور تازه و قهرمانان جدیدی خلق شده اند. اساطیر کهن، زمینهٔ قبلی و غنی فکر طبقه متوسط را تهیه میبینند و بدینصورت دیگر برای امروز مناسب نیستند، اما نیاز به القاء این ارزشها بزبانی خشن تر بشدت آشکار است. بالاخره با ما عصر بعد از تاگور فرا میرسد:

عصریست که ممکنست بطور وسوسه انگیزی یک هنرمند را برای درگیر شدن بخود فرا خواند و سینما هنریست که خواه و ناخواه بطریقی باید دگرگونیهای ایجاد شده در واقعیات اجتماعی را منعکس نماید ــ آیا «رای» بدین منظور بمرحله دیگری در کار خویش داخل خواهد شد؟ و آیا هنرمندان جدیدی از میان این دورهٔ بی آرام برخواهند خاست؟ جواب این سئوال نامعلوم است ــ و آیا برجسته ترین تمثیل هوش و حساسیت ــ که در سالهای «رای» در بنگال حاکم بر سینما بوده است ــ بطبقه دیگری منتقل خواهد شد؟ «رای» در شرح حال مستندش راجع به تاگور برای انسان کاری را میکند که تمام فیلمهایش برای عصر تاگور: قبول یک دنیای مطلوب که بوسیلهٔ دیگری خلق شده و سعی در روشن ساختن آن بنحو درخشانی و طرح و گسترش آن بزبان سینما.

ترجمه: فریدون معزی مقدم

آهنگ فیلم

۱

■ گابل کوبیك ، موسیقی دان و آهنگساز بزرك آمریکائی، طی یکی از جلسات سخنرانی که چند سال پیش در شهر رم برگذار شد چنین گفت : « آهنگ متنی که توسط آرون کاپلند برای فیلم وارثه اثر ویلیام وایلر ساخته شده است ، بقدری حساب شده و دقیق بود که فیلم را بصورت داستانی نو درآورد. »

درك مستقیم کوبیك که بدون شك کاملا زیرکانه بود ، درحقیقت می‌توانست مورد قبول سینماگران قرار گیرد . او عقیده دارد که موسیقی تنها یك تزئین، ویا برای پر کردن فضاهای خالی فیلم نمی باشد، بلکه متمم آن است .

متن آهنگ فیلم « سنسو » که در اصل « سنفونی » هفتم » بروکنر میباشد و توسط ویسکونتی برای فیلم نامبرده تنظیم شده است و همچنین قطعهٔ « براهمس » که بوسیله لوئی مال برای فیلم « عشاق » تنظیم گردیده است، بخوبی این امر را نشان میدهد.

تا چند سال پیش نه تنها مردم عامی بلکه اکثر منتقدین سینما، براین عقیده بودند که موسیقی متن فیلم نقش کاملا بی ارزش و سبکی را در فیلم ایفاء می کنند. در تاریخ فیلم های ناطق فقدانی درمورد آهنگ های باارزش وقوی چون آثار پروکوفیو، پی زتی - مولی پیرو وغیره دیده نمیشود. ولی باوجود این آثار بازهم فیلم نمیتوانست اثری برمردم بگذارد . حتی منتقدین بزرك سینمائی هم وجود این آثار را بی چون و چرا قابل فهم می دانستند.

اخیراً با تغییراتی که در ساختن آهنگ متن فیلم بوجود آمده است این طرز فکر در بین عموم مردم تغییر کرده است . برای مثال میتوان « دینورو تا » را نام برد، که امروزه آثارش عنصر اصلی وضروری فیلم های فلینی میباشد. همچنین آهنگ متن هائی که « جووانی فوسکو » برای فیلم های آنتونیونی میسازد آهنگسازانی که امروزه برای فیلم های سینمائی متن موسیقی تهیه میکنند، در وهلهٔ اول حرکات، حالات وروحیات هنرپیشگان را در نظر می گیرند و آنگاه دست بکار ساختن موسیقی مربوط به آن می شوند .

این ترقی و پیشرفت ناگهانی در امر آهنگ فیلم از زمانی شروع شد که فیلم های وسترن ایتالیائی بروی پرده آمدند. از نقطه نظر تجارتی این فیلمها چون معدنی از طلا می باشند ولی همین فیلم ها وبخصوص، بخاطر یك مشت دلار یك دلاری - سوراخ شده - بخاطر چند دلار بیشتر « خوب، بدر ضعیف صد در صد موفقیتشان بخاطر آهنگشان بوده است

البته تر انهٔ آهنگهای مختلف این فیلمها نیز در دلپذیر جلوه دادن فیلم بی اثر نمیباشند. مثلا آهنگ « بیگانگان در شب » برای فیلمی جنائی تنظیم و ساخته شده بود و بعدها ترانه‌ای به آن اضافه نمودند. به آهنگ « کجا، نمیدانم » و « تملارا » از فیلم دکتر ژیواگو آهنگ « یك مرد ویك زن » از فیلمی عشقی بهمین نام، درسال ۱۹۶۶ از پرفروش ترین صفحات مربوط به آهنگ متن فیلمها بوده اند. آهنگهای رشته فیلمهای جیمز باند

نیز کم از آهنگ های ذکر شده نیستند.

درحقیقت ، امروزه اینطور بنظر میرسد که فیلمهای « موزیکال » تا حدی امتیاز سابق خود را از دست داده اند. مثلا سبك فیلمهائی که توسط فرد آستر، جینجر راجرز و غیره تهیه میشد بکلی با فیلمهای « موزیکال » سال های اخیر متفاوت است. در این فیلمها رقصهای سبك و زیبا باضافه موضوعی گیراو دلپسند بچشم میخورد چون فیلمهائی از قبیل « خانم محبوب من » و « نوای موسیقی » (اشکها و لبخندها) وغیره .

در فیلمهای « موزیکال » ایتالیائی بیشتر سعی کارگردانان براین است که برای پرفروش کردن فیلم، از خوانندگان معروف و مشهور چون ریتا پاوونه، جانی موراندی - بابی سولو کاترینا کاسلی - لیتل تونی وغیره که کارشان اجراء آهنگهای عوام پسند میباشد، استفاده نمایند.

با آوردن این چند مثال در مورد آهنگ فیلم فکر میکنیم شما نیز با آقای کوبیك موسیقی دان آمریکائی همعقیده شده باشید که آهنگ متن فیلم تنها برای پر کردن فضاهای خالی فیلم نمیباشد، بلکه متمم و کامل کنندهٔ آن است.

هنری منچینی

۲

■ تا پیش از سال ۱۹۴۰ که هنوز صفحات ۳۳ دور بازار نیامده بودند، موسیقی فیلم طرفداران زیادی نداشت ولی از این تاریخ ببعد که موسسات صفحه پرکنی توانستند کلیه آهنگ های یك فیلم را بروی یك صفحه برنمایند مردم کم و بیش بموسیقی فیلم توجه نمودند و درمدت کوتاهی موساتی که این گونه صفحات را دردسترس مردم قرارمیدادند با استقبال گرم و بی سابقه‌ای روبرو شدند که برایشان کاملا غیرمنتظره بود تا این که در سال ۱۹۵۸ نیمی از پرفروش ترین صفحات آمریکا را آهنگ های فیلمهای مختلف تشکیل داده بودند.

المر برنشتاین ، که یکی از معروف ترین آهنگسازان فیلمهای سینمائی میباشد در همان سال آهنگ متن فیلم « مرد بازوطلائی » را ساخت و بلافاصله یکی از موسسات معروف، کار پرکردن آهنگ های فیلم را عهده دارشد و درمدت کوتاهی جزء پرفروش ترین صفحات روز درآمد. از آن پس المر برنشتاین یکی از با استعداد ترین آهنگسازان فیلمهای سینمائی لقب گرفت.

آن روزها صاحبان موسسات صفحه پرکنی از درآمدی که بواسطه پرکردن آهنگ های فیلم نصیبشان شده بود، از خوشحالی در پوست نمی گنجیدند، درضمن مدیران مؤسسات فیلم برداری نیز در خوشحالی دست کمی از مدیران موسسات صفحه پرکنی نداشتند، چون باین نتیجه رسیده بودند که موسیقی یك فیلم بهترین

تبلیغ برای معرفی کردن فیلمهایشان میباشد.

یکسال بعد از این جریانات، ویکتور یاناک، آهنگ فیلم هشتادروز دور دنیا را ساخت که درهمان ماههای اول نمایش فیلم بیش از یک میلیون صفحه از آهنگهای آن بفروش رسید.

امروزه مؤسسات بزرگ فیلمبرداری متن موسیقی فیلمهایشان را خود بروی صفحه پر می‌نمایند و در دسترس عموم قرار میدهند.

آهنگ سازی که این روز همه‌جا صحبت از او و کارش می‌باشد «هنری من‌چینی» نام دارد، که بدون‌شك آثار اورا بارها شنیده‌اید. آهنگهای مون‌ریور وروزهای شراب و گل سرخ که از ساخته‌های اومی‌باشند برندهٔ جایزه اسکار شده‌اند. از دیگر کارهای او آهنگ متن فیلمهای پلنگ صورتی ـ همسا ـ سرباز در باران و ورزش مورد علاقه مردها را میتوان نام برد.

«من‌چینی» بساختن مایه اصلی یکی از رشته فیلم های تلویزیونی بنام «پیترگان» درمیان مردم آمریکا معروفیت خاصی بدست آورد. باوجودیکه نمایش این رشته فیلم، مدتها پیش تمام شده، ولی آهنگهای مربوط به‌آن هنوز هم جزو پرفروش‌ترین صفحات اروپا و آمریکا بشمار میرود.

من‌چینی که درحدود ۴۲ سال دارد بامسروسه‌فرزندش در «سانفرانسیسکو» زندگی میکند. عقاید صریح ودقیق اودر مورد موسیقی، بخصوص موسیقی فیلم بسیار جالب وشنیدنیست میگوید:

«در طول مدتی که مشغول ساختن آهنگ برای فیلم می‌باشم، بهیچوجه حاضر نیستم به‌نظریات وراهنمائیهای دیگران گوش دهم. حتی مایل نیستم از مدیر مسئول، تهیه‌کننده ویاحتی پیشکسان فیلم کمك بخواهم. اگر اتفاقا به‌مسئله‌ای برخورد نمایم که تاحدی پیچیده و گنگ باشد آنقدر فکر خواهم کرد تا خود به تنهائی راه‌حلی برایش پیدا کنم» او اظهار داشت:

«باخواندن سناریو، یك فیلم هرگز دست بکار ساختن آهنگ متن آن نمی شوم، چون بعقیده من آنچه که برروی کاغذ آمده‌است باآنچه که درصحنه اتفاق خواهدافتاد کاملا فرق دارد. برای ساختن موسیقی متن همیشه پس از اتمام کار فیلم‌برداری ۴ تا ۵ بار فیلم را تماشا میکنم ودرخلال اینمدت، داستان فیلم، موقعیت، وضع وحالت بازیکنان را بدقت درنظر میگیرم. بعد بمنزل میروم ویابررسی کردن روحیات هریك ازشخصیت‌های فیلم دست بکار ساختن متن آهنگ مربوط بآن میشوم بنظرمن موسیقی فیلم همانا داستان فیلم ونمایندهٔ حرکات هنرپیشگان است. گاهی اوقات موسیقی فیلم بقدری قویست که میتواند احساسات و کلیه روحیات بازیگر فیلم را در نقشی که عهده‌دار است، بخوبی ووضوح نشان دهد. برای مثال‌شمی و آهنگ مون‌ریور وضع وحالت دختر داستان را کاملا برای تماشاچی روشن می‌نماید و باومیفهماند که آپارتمان زیبا، مهمانی‌های پرخرج، لباسهای گران ونمونه‌های عجیب‌وغریب‌موی‌سرش تماماً ساختگی می‌باشد و او باطنا دختریست درست کار وساده.»

وقتی موسیقی متن یك فیلم کامل میگردد، کمتر کسی پیدا میشود که با گوش‌دادن بآن خسته نشود، چون‌موسیقی یك فیلم بتنهائی قابل فهم نیست وفقط از قطعات مختلف وناهمهومی که‌بدنبال هم قرار گرفته اند تشکیل شده حال اینکه هریك از این قطعات بنوبه خود در طول فیلم اثری خارق العاده‌و لذت بخش بر تماشاچی خواهد داشت.

باین ترتیب قطعات موسیقی که برای فیلمها ساخته میشوند تنها زمانی برای شنونده خوشایند است که شاهد بازی هنرپیشگان نیز باشد.

برای این که مردم بتوانند بدون دیدن فیلم نیز ازموسیقی آن لذت ببرند، من چینی یك‌بار دیگر قطعات موسیقی متن را بررسی می‌نماید و آنها را طوری تنظیم می کند که هر آهنگ به‌تنهائی اثری برروحیه شنونده‌داشته‌باشد. اگر بخاطر داشته باشید درفیلم «صبحانه درتیفانی» صحنه‌ای از یك مهمانی را مشاهده می‌نمودید که در آن قسمت، چهار یا پنج قطعه آهنگ نواخته‌می‌شد که هیچیك آغاز و پایان مشخصی نداشتند. البته کمتر کسی ممکن است در موقع نمایش فیلم متوجه این موضوع شده باشد، ولی بدون‌شك اگر همان قطعات بروی صفحه چاپ نمی‌شد، هرگز این آثار جزو پرفروش‌ترین وبا ارزش ترین کار من چینی قلمداد نمیشد.

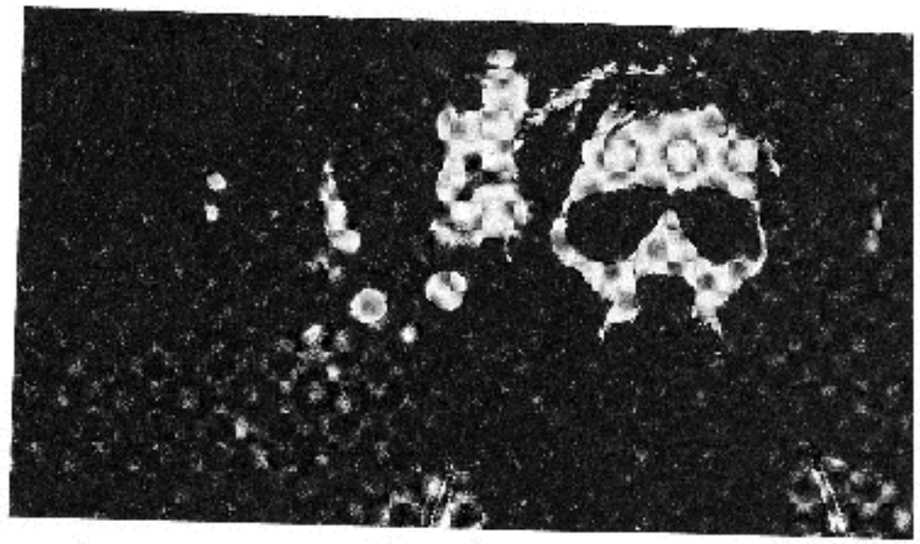
من چینی میگوید: «یکی از مهمترین راه‌ها برای ترقی کردن در هرکاری، دانستن خواسته‌های مردم وتربیت اثر دادن به‌آنهاست. من بخوبی می‌دانستم که‌مردم از خریدن و گوش‌دادن بصفحه‌چه میخواهند. بهمین دلیل پنج آهنگ ناتمام فیلم «صبحانه درتیفانی» راکامل نموده وجهت چاپ به‌موسسات صفحه‌پرکنی ارائه‌دادم، برخلاف عده‌ای ازمردم، من چینی عقیده دارد که موسیقی متن نباید درسراسر فیلم بگوش برسد. مثلادر صحنه‌ای آرام و عاشقانه که دو نفر احساسات خود را نزد یکدیگر زمزمه میکنند، صدای موسیقی حکم شخص ثالثی راخواهدداشت که بی‌ملاحظه وبی‌پروا وارد گفتگوهای شیرین این‌دودلداده شده است. پس آهنگ متن‌را باید از این قسمت فیلم حذف نمائیم ودرعوض باکمی تغییر وتبدیل‌در صفحه بگنجانیم.

بدنیست‌اینرا هم‌بدانید که‌موسیقی‌متن هر فیلمی قابل چاپ شدن بصورت صفحه نمی‌باشد. برای، مثال‌از تعطیلات آقای‌ها بزوروزهای شراب وگل‌سرخ نام برد. علتش این است که هیچیك از این دوفیلم‌از نظر موسیقی غنی نبودند.

من‌چینی در قرارداد هائی که تاکنون باکمپانی‌های‌مختلف منعقدنموده، همیشه‌ذکر شده که کلیه آهنگ هائی راکه برای فیلمها ساخته و تنظیم می نماید، بایدبانظر واجازهٔ خود اوبچاپ رسند.

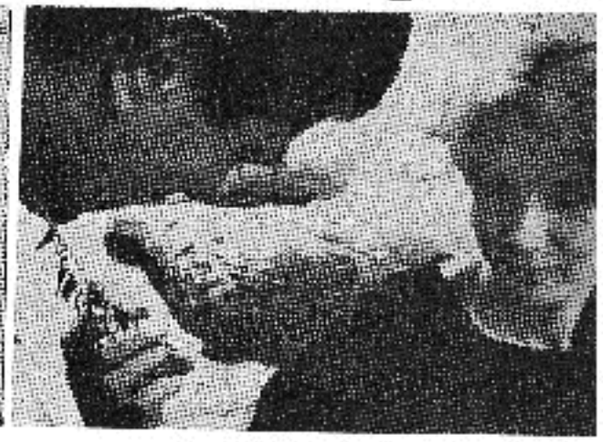
درمصاحبه هائی که بااو شده بارها گفته‌است که اوفقط بخاطرعشق وعلاقه‌ای که بموسیقی دارد، آهنگ می سازد و هیچگاه نظرش بازارگرمی نبوده است، شایدهم تنهاعلت موفقیتش در کار، همین امر بوده‌باشد.

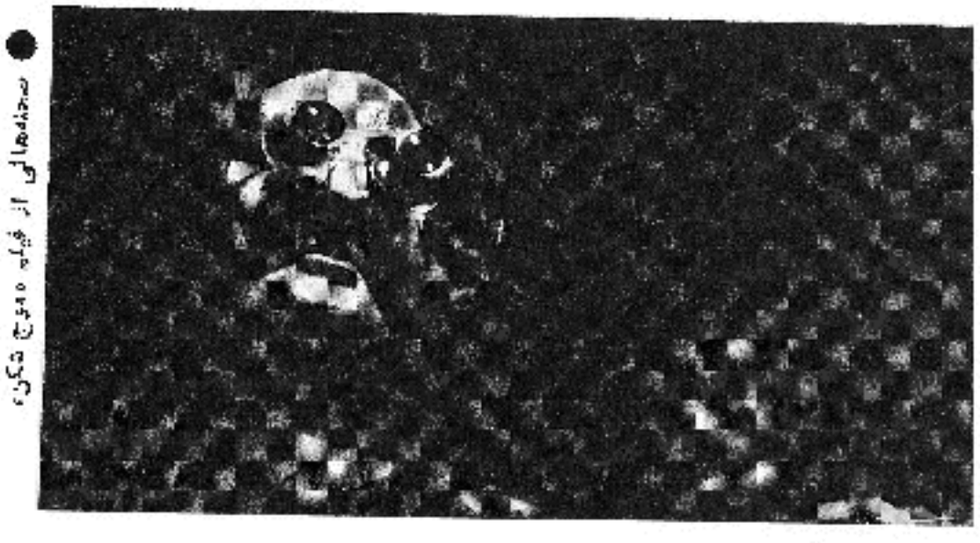
ترجمه: خجسته‌امیریان



ژیل ژاکوب

کریس مارکر و متغیرات





● صحنه‌هائی از فیلم «موج شکن»

● کریس مارکر شخصیتی جذاب و در عین حال فریبنده است. درباره‌ی خود او اطلاعات اندکی داریم، میدانیم که در یکی از روزهای ژوئیه ۱۹۲۱ در حومهٔ پاریس بدنیا آمده، لکن خواسته است که مردم خیال کنند زادگاهش «دهکده‌ای دور دست» است. و میدانیم که «کریس مارکر» تنها یک از بسیار نامی است که «کریستین فرانسوا بوش- ویل نوو» در زمانهای مختلف برای خود ساخته است، میدانیم که آدمی محقق است، عضو جبهه آزادی بخش فرانسه بوده، پیانو می نوازد، در عین حال روزنامه‌نویس، نویسنده، عکاس و فیلم ساز موفقی محسوب میشود. برای شناختن او بتعداد اسمهائی که عوض کرده تعریف و تشریح لازم است، تنها یک چیز قطعی بنظر میرسد، اینکه این کتابخوان افراطی، این تحسین کننده‌ی «ژیرودو» و این عاشق فیلمهای علمی و تخیلی یک روشنفکر آتشی است، بسیار سفر میکند و بترتیب شیفته این کشورها و سرزمین‌هاست، آفریقا (مجسمه‌ها هم میمیرند)، فنلاند (المپیای ۵۲)، چین (یکشنبه‌ای در پکن)، شوروی (نامه‌ی سیبری)، کره (زنان کره‌ای - مجموعه‌ی مقالات روزنامه‌ای و عکس که از طرف انتشارات «سوی» منتشر شده)، اسرائیل (تشریح یک جنگ)، کوبا (Cuba si)، فرانسه (ماه مه زیبا) و ژاپن (راز کومیکو).

**

مارکر با سردبیری Coréennes و سلسلهٔ Petit Planete برای انتشارات «سوی»، اولین کسی است که توانسته بین هنر طراحی و هنر سینما رابطه‌ای مستقیم ایجاد کند، باین ترتیب که او تدوین تصاویر را از سینما گرفته و در صنعت چاپ بکار برده است. موقتاً بگذارید او را یک نویسنده و در عین حال سینماگر بدانیم، و سپس امکان این را جستجو کنیم که او ابتدا یک سینماگر و سپس یک نویسنده شناخته شود. بدین ترتیب میتوان گفت که برای او یک تصویر و یک کلمه دارای اورش معادلی هستند. کریس مارکر با دوربینش از هر کجای دنیا که مدرکی وجود دارد مینویسد - مدرکی برای آن گزارش‌های دقیق ماجراجویانه که هدفشان ثبت اوضاع و احوال متغیر انسان است با صراحت و در عین حال دلتنگی کاملیکه حاصل تجربه‌ی دنیای ما میباشد.

لکن اگر چه مارکر هنرمند متعهدیست که آثارش همواره مشمول برش فیلم شده است (مجسمه‌ها هم میمیرند - که در آن کمک آلن رنه بود - و Cuba Si) هدف او تعلیم و تعلیل و سند محکومیت ساختن نیست.

وقتیکه او با خوشدلی در نامهٔ سیبری، صرفنظر از اینکه چقدر صادق است، نشان میدهد که با تغییرات کوچکی در تفسیر، عینیت میتواند با استفاده از یکنوع تصویر، رنجبران نیک بخت و رنجبران شوربخت و بطور کلی همه رنجبران را نمایش دهد، چگونه و با عطف به چه هدفی میتواند به تعلیم و تعلیل و سند محکومیت ساختن بپردازد؟

اگر او در مورد مشاهداتش در چین مائو، روسیه‌ی خروشچف، اسرائیل بن‌گورین و کوبای کاسترو صادق است. دلیل آنست که او می کوشد در یک تصویر و در چهارچوب فشار گذشته و آینده یعنی جائی که نگاهی به گذشته قطعیت وقوع حوادث آینده را آشکار میسازد، بینش ملت‌هائی را که اسیر تحولات جهانی هستند ثبت کند. (بینشی که به تعارف در آن سئوال مطروحه‌ی «ماه مه زیبا» در مورد فرانسه‌ی تحت انقیاد دوگل کمترین تناقض کار مارکر نیست.) برای مارکر همه چیز موقت و در معرض تغییر است.

اوبجای تجزیه وتحلیل تقطیعی در سینما ، مسایل را درحین حرکتشان مطالعه کرده و بدرستی از پویایی آنها آگاه است . دقت میکند تاخود را در یک زمان و مکان مفرد محدود نسازد ، «این خزان میشد مال «ارمنوویل» یا نیو انگلند باشد» ، «الان یک دقیقه از ساعت ۷ گذشته ویک بارکش درست وقتی که بوق یک بارکش ۲۱۱ نفر خفته را در دیزون بیدار میکند ازروی پلی با پایه‌های سنگین میگذرد.» (نامه‌ی سیبری) ودر پس نگاه خیره اما برادروار این جهانگرد چند زبانه تنها یک اخلاق موج میزند : « در پایان سفر دوستی باقی میماند ، باقی همه سکوت است .»

یکی از کلیدهای آثار کریس مارکر شاید همین عشق به انسانیت است. عشقی که بشدت درپس نقاب شوخی‌های پرایهام پنهان است و تنها کمی زحمت پوست دراندن لازم است تاحساسیت خفته در پس این نقاب آشکار گردد، کلید دیگر تعمق در تاریخ است ـ نه تاریخ باجمودی گردآلود، بلکه آن زندگی که درطول زمان به تاریخ مبدل میگردد. و هنوز از این نکته آگاه نیست ، مسایل عادی و روزانه که درحین عمل ثبت میشوند ، بی آنکه دلواپسی آینده وجود داشته باشد و یا بی آنکه ذهن بدین مسئله مشغول شود که پرتو آفتاب درخشنده بر تپه‌های حیفا «تاریخی» تر ازسخنان آرام و تکراری کاسترو است و نیز بی توجه باینکه دراین جنگل درخت غان ودشت های بخزده بیشتر ازرفتار سالان درمحاکمه‌اش، تاریخ وجود دارد. مارکر مینویسد «تاریخ ببری‌ست که kou miko را می‌بلعد... اما تاریخ ببر است ، میداند که تاریخ را نمیسازند، بلکه خود تاریخ است، مثل من، مثل تو، مثل پاپ ومثل آن خزنده های کوچک جنگلهای امریکا.»

مارکر در کلیه آثارش درجستجوی شکلی ازمنطق وتعقل است که با اوضاع و احوال موجود مخالف باشد و انتظارات تماشاگر را برآورده نسازد . اوبیش از هر چیز بآمیختن زمانهای مختلف علاقه دارد ، بطوری که گذشته آنچنان نزدیک باشد که حال گذران تصور شود و حال خودچون گذشته ازخود بگذرد و به آینده واصل گردد . این کار یک بازی خیره‌کننده وتهاجم گرانه‌ی روشنفکری نیست که روح ناآرام مارکر ازطریق آن صوری وحشی را دربند کشد، اودرنگرش بدنیا، بدنیائی که آن را درحال تغییر می‌یابد ، برای ما وبجای خود ، هردو می‌نگرد.

از همین سراست که تماشاگر ، «المپیای ۵۲» را تمثیل ازدنیائی می‌یابد که دیگر در آن مرزهای پوچ وجود ندارد وزیبائی عتیقه از طریق کوششهای بدنی باردیگر خلق می‌گردد . و در «مجسمه‌ها هم میمیرند» مستعمره گری را می‌بینید که دراعماق هنر می‌پوسد و از بین میرود . دریک صحنه یک قایق نظرش را جلب می‌کند و در صحنه‌ای دیگر موشکی به فضا پرتاب می‌شود (نامه سیبری)، یک دختر جوان اسرائیلی بطور خستگی‌ناپذیر طراحی می کند ودوجغد با کمک Oscilloscope روبروی هم قرار می‌گیرند (تشریح یک جنگ) ویک نقاش کوه‌نشین، دامنه‌ی کوه را برای «فرسکهایش» بجای «بوم» بکار می‌برد (Cuba Si) و در تاکید براین تضادها ، و در گرد آوردن کهنه و نو در کنار هم که حساسیت ما را برای دریافت لرزشی پنهان برروی زمین آماده میسازد ، قصه‌نویس با کوشش خود برای جدا کردن سرنوشت انسان از میان خرده‌ها و تکه‌های حقیقت بشکل یک گراینده‌ی به اخلاق نیز ظاهر میشود

● چهرهٔ زن آنطور که مرد بیاد میآورد (موج‌شکن)

★

وجود همه‌چیز در فیلم‌های زیبا و حساب‌نشدهٔ مارکر محتمل است همچنانکه رمون بلور می‌نویسد : «انسان اینجا و آنجا عروسک‌ها، مسایل جدید (واقعی یا غیر واقعی) . فیلم‌های کارتون، فیلم‌های تبلیغاتی ، آندره ژید و جغدها ، آرماندگانی و گربه‌ها و علامت و تمثیل‌ها را ردپای مردی می‌یابد که خویش را کریس‌مارکر میخواند .» باید اضافه کرد که اثرات خالص سینمائی ـ مثل قطع متناوب نوار رنگی فیلم با نوار فیلم سیاه وسفید ، تصاویر سیاه وسفیدی که از روی نگاتیف رنگی چاپ شده، رنگهائی که در آزمایشگاه سنگین شده‌اند (نامه‌ی سیبری) وغیره ـ نه تنها فردانیت شعری را مورد تائید قرار می‌دهند که رابطه‌اش را قبل از هرچیز از طریق ناطق فیلم حفظ میکند، بلکه این اثرات با استفاده از یک سلسله گریزها ، قطعات مزخرف ، پرشهائی درزمان ومکان که همگی حاصل فعالیت خود سرانه‌ی ذهن او هستند ، زنجیر تأثرات را محکم می‌سازند.

اکنون تماشاگر درمییابد که کار مارکر چقدر مؤلفانه است واین کارگردان فیلمهای مستند چقدر از عینیت دور می‌باشد .

او با اولین خط یا اولین تصویر لحن خویش را روشن میسازد «من از کشوری دور برایت می‌نویسم» جای تعجب نیست که دوربین با ضمیر «من» سخن میگوید، چرا که سینمای مارکر یک سینمای شخصی است. سینمای اول شخص مفرد . و این نطقه ایستادن یک مرد تنها به مرد آزاده‌ای تعلق دارد که بزیبائی عشق میورزد و عبارات زیبا را دوست نمیدارد. مارکر در مخالفت با محدودیت های ساختمان کلاسیک سینما تنها یک وحدت نمایشی را تشخیص میدهد و آن استخدام کلیهٔ وسائل است برای بیان یک واقعیت. درست در قطب مخالف او کسی مثل ریشنباک

قرار دارد که معتقد است تصویر باید خود کامل و مبین باشد و موفق ترین نوشته‌ها تنها تقلیدی ناقص از تصاویر است و در سینما نوعی تحمیل بر آنها محسوب می‌شود. منظور در اینجا نقص تفسیرهائی صوتی است که در سینما همراه با تصاویر بکار می‌رود. همراه با این انتقاد مارکر را از آن جهت نیز سرزنش میکنند که ظرایف شفاهی فیلم توجه تماشاگر را منحصراً بخود اختصاص میدهد.

اما از نظر من، درست مخالف عقاید بالا، در فیلم‌های مارکر این تفسیر شفاهی بجای آنکه هم ارزش تصاویر بوده و تکراری قبیح محسوب شود، فکر اصلی را تقویت کرده و تکه‌ها را بهم متصل مینماید و کار تشریح، ارائه، شکل دادن و خلق نکات متضاد را بعهده دارد. استفاده‌ی استادانه‌ی او از زبانی بسبک ژیرودو، اگرچه گاه آزار دهنده است، بر این نیروی مخالف خللی وارد نمیسازد، بلکه این زبان بعنوان کمکی بدوربین جستجوگر او بکار میرود و در انتقاد تصویری او یک عامل فاصله گذار ایجاد میکند و با خلق یک کمبود و یک هجو با ارزش سیالیت آمیزه‌ی صدا و تصویر را ممکن میسازد. بعلاوه این کار استادانه گاه بنجات تصاویر می انجامد، چرا که در مورد یک فیلم مستند (مثل Cuba si) اغلب مسئله‌ی کمی وقت و قلت فیلم خام وجود دارد و در صورتی که چنین فیلمی فاقد چنین ناطقی باشد مصنوعی و متناقض جلوه خواهد کرد. من کاملا آگاهم که از نقطه نظر سیاسی، تماشاگر ممکن است در قدرت و سودمندی صحنه‌ای که در آن سرمایه‌داری آمریکا و قضیه خلیج خوک‌ها با کمک چند تصویر از سوسمارهای حریص مورد تقبیح قرار می‌گیرد شک کند صحنه‌ای که در آن مارکر از تبدیل یک رژه نظامی به یک رقص تند آمریکای لاتین وسواس نشان نمی‌دهد. من اعتقاد دارم که مصاحبه با کاسترو بهترین قسمت فیلم است، اگرچه این صحنه با سادگی بی‌پیرایه‌ای ارائه شده است.

★

حقیقت آنست که کار مارکر، که نتیجه‌ی تبدیل نوارهای فیلم به ترکیبی پویا از صحنه‌های حقیقی است، بیشتر محصول چیزی است که خود آنرا «عینیت بکار گرفته شده» می‌نامید و حاصل هرگونه تصمیم قبلی راجع به ثبت آنچه که می‌شود بهر قیمت ساخت تا هر قصه‌ای را که بخواهیم بیان دارد، نیست. و اگر حقیقت بر همدردی پیشی می‌گیرد (قسمت شورش ضد کاسترو در Cuba Si) فقط می‌شود گفت که اتفاقی رخ داده.

تجربه‌ی «ماه مه زیبا» بطرق مختلف نقش و حدود ثابت این «عینیت بکار گرفته شده» را روشن می‌سازد نقشی که بپیروزی مرد الجزیره‌ای، دانشجوی افریقائی، کشیش کارگری که به یک هواخواه مبارز اصناف تجاری تبدیل می‌شود و تاجر زغالی که درباره‌ی «همدردی» سخن میگوید (بهترین قسمت فیلم) می‌انجامد؛ و حدودی که از راه مصاحبه با عشاق، دستی راستی‌های جوان، و دختران بخش ۱۶ (اعیان نشین) پاریس بوجود می‌آید. آیا این مردم واقعا احمقند؟ و یا اینکه چون موقعیت حقیر شده‌شان در مقابل دوربین باعث می‌شود که «چون احمق‌هائی بنمایند که نیستند» احمق بنظر می‌رسند؟

بنظر من اگرچه در اینجا موضوع خیلی روشن است، ما می‌توانیم در زیر آن همدردی انسانی که قبلا گفتم، طلوع چیزی را مثل توهم راجع به ازدیاد این احساس در میان بسیاری از مردم ببینیم، مردمی که در بیان اندیشه‌ها و احساسات خود اشکالات زیادی دارند. آیا «خوشبخت کردن بسیاران» نیست که توجه ضد استاندالی فیلم «ماه مه زیبا» مردمی را مخاطب قرار می‌داد که خوشبختند چرا که بسیارند و آدم می‌خواهد که در خوشبخت بودن بسیار باشند؟

★

پس از سفر بی‌وقفه‌ی مارکر در جهان و عصر ما، فیلم «موج شکن La Jetée» بشکلی دیگر بوجود آمد. سفری متوقف در فضا و زمان در فیلم‌های قبلی لذت تجربه دیده بودن چیزی کاملا ذهنی بود اگرچه هم در «تشریح یک جنگ» و هم در Cuba si نشانه‌هائی از یک روح تغزلی وجود داشت که در فیلم‌های دیگر مارکر دیده نمیشد. «موج شکن» بشکل گیج‌کننده‌ای موفقیت آمیز است. در این فیلم ۲۹ دقیقه‌ای که تفاوت معمولی بین فیلم کوتاه و فیلم بلند را نفی میکند، شفافیت سطحی فیلم‌های مارکر جای خود را به تخیل بصری عمیق‌تری داده و سبک و نیروی نراژدی برای داستانی با یک سادگی بی‌نقص بکار گرفته شده است.

«موج شکن» هم یادآور فرودگاه ارلی و هم فرستادن مردی بداخل فضای زمان است. کودکی با خانواده‌اش برای گردش یکشنبه به ارلی آمده است، زیبائی صورت زنی او را بشدت بخود جلب میکند و بزودی مردی میمیرد. این سرآغاز، خاطره‌ی کودکی قهرمان فیلم است که هنوز نمیداند او خود این مرد است و این مرگ که شاهد آنست، مرگ خود اوست (در آینده) و فقط تنها باین خاطر اتفاق خواهد افتاد که وقتی به آینده رسید، قادر خواهد بود نگاهی به گذشته افکند.

ما در دوره‌ی جنگ سوم جهانی هستیم «پس از ویرانی پاریس»، ویرانی ساخته شده در چند تصویر ترسناک و آن ترکیب زیبا که در آن طاق نصرت پاریس بر اثر بسیاران بدو قسمت شده است. در این پاریس ویران آینده، شکنجه دهندگان عجیب و آلمانی زبان وقت خود را وقف آزمایش‌های وحشتناکی کرده‌اند و در جستجوی مردی هستند که بعضی از خاطراتش را بوضوح کامل بیاد دارد و این موضوع میتواند به آغاز سفری کمک کند. مردی که باید مثل خوکچه‌های آزمایشگاه قربانی آزمایش‌های آنان شود، هدف آنها «فرستادن پیامبری بداخل زمان و استمداد از گذشته و آینده برای نجات زمان حال» است. از آنجا که مرد مزبور میتواند چنین خاطره‌ای را بیاد داشته باشد، باید او را به گذشته فرستاد، بسوی دختری که دوست میدارد یا شبحی که تصور میکند دوست دارد. مرد را برای مدتهائی مدید با دختر تنها میگذارند، همواره با رجعتی به زمان حال که برای گذشته زمان آینده است و برای آینده زمان گذشته محسوب میشود، و در این حال مرد را می‌یابیم که بر تابی خفته است و درد تزریق داروهائی عجیب را تحمل می‌کند. در سفر به گذشته مرد با دختر تنها گذاشته میشود، لحظه‌ای در باغی آفتابی، لحظه‌ای در اطاقی که دخترک در آن می‌خسبد (نکته اصلی و کلید فیلم)، لحظه‌ای در موزه‌ای پر از جانوران که بدنشان را پر کرده‌اند. وقتی که مرد از عشق خویش مطمئن میشود آزمایش پایان مییابد: «اکنون او آماده‌ی سفر به آینده است که بهتر از گذشته حفظ شده»

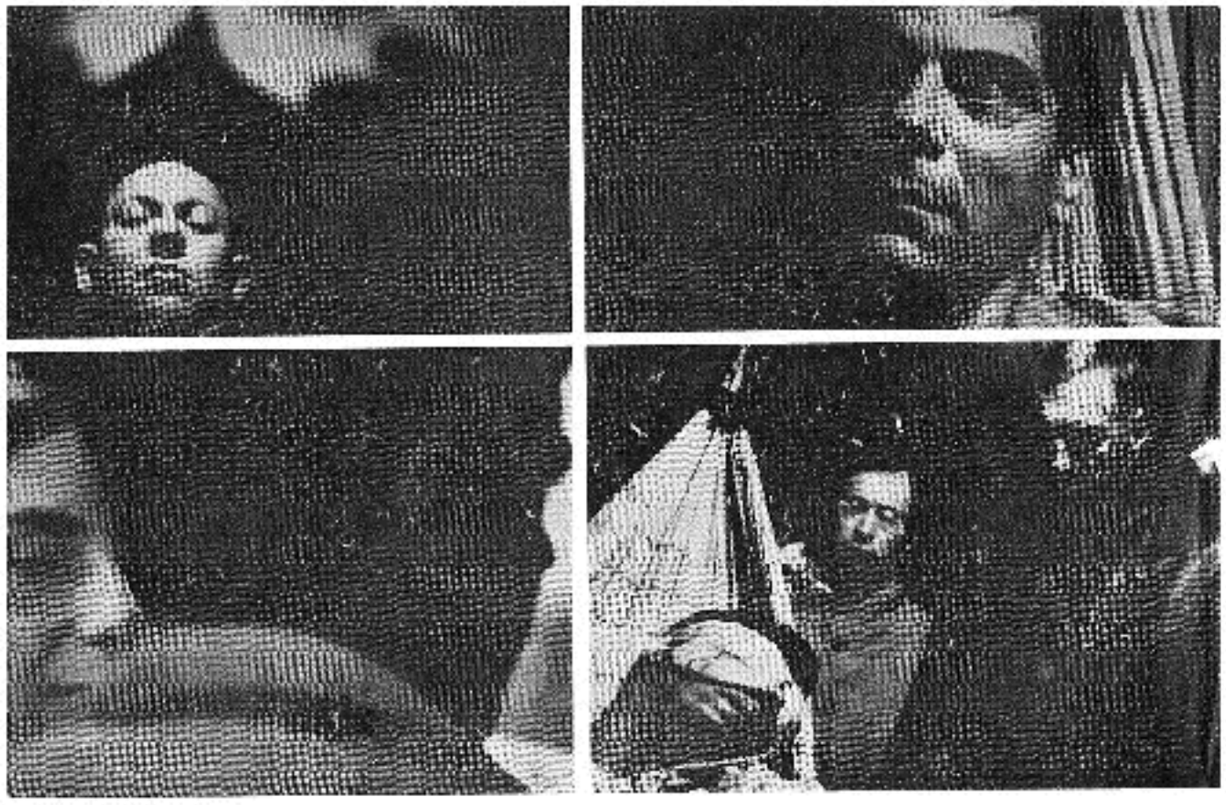
مردان آینده تنها باو منبعی از انرژی می‌دهند که او آنرا با خود بزمان حال می‌آورد. اکنون که نقش خویش را انجام داده و دیگر فایده‌ای ندارد تنها بانتظار تصفیه شدن می‌ماند. اما وقتی مردان آینده ـ که آنها نیز در زمان سفر میکنند ـ باو پیشنهاد میکنند تا با

آنها بگریزد ، مرد امتناع می کند . او میخواهد دنیای کودکی و زنی را که فکر میکند در انتظار اوست ، باز یابد . بار دیگر مرد ، آنزن را در محوطهٔ عظیم فرودگاه ، اورلی باز مییابد و همچنانکه کودکی ـ که خود اوست ـ اورا نگاه میکند ، بدست محافظی که تعقیبش میکرده کشته میشود ، بدین ترتیب وقتی که داستان دایره‌ای را بطور کامل طی میکند ، حلقه زمان نیز تکمیل میشود . و در این فکر که مردی میتواند با تمرکز اندیشه‌اش بر یک خاطره در زمان سفر کند ، تماشاگر مضمون مورد علاقه‌ی مارکر را بار دیگر در مییابد : سیاحت دنیائی ذهنی . اگر نروان درست نوشته است که : « آدم فقط باین خاطر سفر میکند که صحت وسقم خواب‌هایش را تحقیق کند » . باید گفت ابتدا در فیلم « یکشنبه در پکن » بود که مارکر بزنده کردن یک خاطرهٔ کودکی از شاهراه امپراطوران مینک پرداخت .

رفاپت با منطق از طریق ارائه نقطه مقابلی چون زمان کار ساده ای نیست . مارکر بخاطر ظرافتی کلاسیک ، پرداختی کامل و احاطهٔ دقیق اسلوب فیلم و نیز از راه ارائه غیر قراردادی عناصر فیلم های تخیلی ـ علمی از عهده‌ی این مهم برآمده است . مثلا مردان آینده ، مریخی های سه چشمی نیستند که بر سرشان آنتنی متحرک روئیده باشد و تنها موجودات خارق العاده ـ وخبیث ـ فیلم ، حیوانات ماقبل تاریخ موزه هستند . حقیقت اینکه ما با دنیائی روبرو میشویم که هیچ نقطه ارتباطی با آن در ذهن نداریم ، یکی از دلایلی است که « موج شکن » ما را تکان میدهد . سفر به آینده تنها با چند تصور معدود ساخته شده ، تصاویری از یک شبکه طرح تجدیدی که یادآور طرح‌های هانری میشو هستند ، و فیلم در زنده کردن خود آینده نیز بسیار مبهم ، واقعی و در عین حال غیر واقعی است . آینده بر زمینه‌ای سیاه آغاز میشود ، مردی چون ما ، اما با پیشانی هائی علامت دار که گوئی علامت مخصوص سیاره ای ناشناخته است ! و روشنائی نیمه ماوراء الطبیعی بطوری که ما تصور خود را از آینده فقط دوره اختلاف بین آنها تشخیص دهیم . هیچ عامل خاص تصویری وجود ندارد و طرح های « فوتوریستی » بچشم نمی‌خورد . و آنها چه کاری می‌توانند برایمان انجام دهند ، وقتیکه این پیش دردناک نشان میدهد که هیولاها در میان خود ها هستند ؟ برای ایجاد محیط آزمایش هیولاها رنج فراوانی کشیده نشده : الکترودها ، چشمانی بسته شده در زیر چشم بندهائی خارق العاده ، طناب ناب که در میان درد سانیده میشود ، عینک‌های عجیب ، زمزمه‌هائی از نه گلو و صدای کوفتن یک

★

مارکر با استفاده از عکس (تصاویر غیر متحرک در فیلم) بمنظور ایجاد وحشت وسکون مرگ ، عظمت تصوراتش را تشدید میکند . روش استفاده شده در این داستان تصویری (داستانی که در مجلات بطور مصور بچاپ می‌رسد) بسیار اصیل است چرا که هدف مارکر را کاملا اجرا میکند . ما در اینجا از « فتوروماني » هائی که در ایستگاه‌های راه آهن فروخته میشود و در آنها از هنرپیشگان ، در حالات از قبل مرتب شده‌ای عکس گرفته‌اند ، بسیار دوریم . در اینجا هنرپیشگان در حال حرکت ، منجمد شده‌اند و همین انجماد تصویر است که حس زندگی را بیدار میکند ـ متوقف اما همواره در لحظه‌ی آغاز حرکت . تنها یک تصویر برای شش دقیقه حرکت را در فیلم بوجود می‌آورد ، هنگامیکه دخترک خفته ، متحیر از آواز پرندگان



● شکنجهٔ مرد برای یادآوری و بازیافتن (موج‌شکن)

چشم میگشاید تا بروی مردی که دوست دارد لبخند زند . تخالف منطق و استثنائی در یک قاعده . این تنها لحظه‌ای است که در فیلم قاعدهٔ آوردن تصاویر غیر متحرک شکسته میشود : ضربه‌ای واقعی که زیبائی آن بعلت موقتی بودن لحظه صد چندان شده است . در تصویر بعد پرنده‌ها خشکند و بدنشان را پر کرده‌اند و دختر باردیگر بی‌حرکت است . این چرخه‌ی کوچک از لذت زندگی ، این تنها لحظه‌ی گریز از قاعده تنها چیزی است که ذهن نتوانسته است از زندگی برباید .

برخلاف روبوکه در تماشاگرش این حس را بوجود می‌آورد که شخصیت های فیلم تا ابدیت مشخص و ثابتند ، هنر مارکر در « موج شکن » تشدید تاثیر زندگی‌ست ، همانطور که یک پیکره ساز بدین کار دست می یازد . بعلاوه کیفیت ایستای تصاویر بوجود طبقات خاطره اشاره میکنند . یادآوردن چیزی ، بمعنی متوقف کردن زمان است و « موج‌شکن » فیلمی دربارهٔ زمان است ، یعنی تنها راه گریز برای بازماندگان جنگ سوم جهانی . بدین ترتیب مارکر به تدوین فیلمی پرداخته است که در آن تنها یک بیست و چهارم هر ثانیه حفظ شده ، اما این تکه از زمان تا آنجا که دلخواه او بوده طولانی گردیده است . با استفاده از اسلوب سریع یا کند کردن تصویر زمان تحت ضابطه‌ای دلخواه درآمده است .

تنها چنین انتخاب با برنامه و جسورانه‌ای می‌توانست باین دقت حس چاره ناپذیری و ناپایداری عشقی را مابین دو عاشق که هریک در قسمتی جدا از زمان زندگی میکنند منتقل نماید . و تدوین مارکر در متناوب ساختن بخش‌هائی از گذشته و آینده با قرار دادن تصویر پزشک‌ها ، مریض شکیبا و پیشرفت

آزمایش درمیان آنها رنج بدنی را سخت‌تر و تلاش اسف‌بار مرد را برای رسیدن به معشوقش مشکل‌تر نشان میدهد و در پایان مرد هنگامیکه برای رسیدن به رویائی ناممکن میشتابد، میمیرد.

درعین‌حال استفاده از تصاویر ثابت جواب کاملی نیست، مارکر آگاهانه و به‌نرمی باشکل‌های ثابت بدن که فقط یک صورتگر بزرگ می‌تواند آنهارا بوجود آورد بازی می‌کند ـ مثل وقتی که دخترک خفته است و یا وقتیکه هنگام دیدار از موزه در زیر نگاه ثابت گربه‌های مومیائی شده گیسوانش را از روی گردن کنار می‌زند و یا دهانش را در وقت خنده پشت دستها پنهان می‌کند و یا با انگشت به پرنده‌ای بال گشوده اشاره می‌کند ـ لحظاتی زیبا که ناپایداری حساس خوشبختی را آشکار می‌کنند.

او بعلاوه کلیه اطلاعات فنی خود را که بطور کامل در آنها استاد است بکار میگیرد: ثابت کردن عکس، طول نمایش یک عکس، محوشدن تصویر، درهم فرورفتن تصاویر، صدا و اصوات زمینه، چاپ دو عکس بر و یهم (مثل صحنه‌ای که مرد در یک لحظه‌ی حساس با ظاهر شدن درهمان تصویری که دختر دلخواهش دیده می‌شود بر زمان پیروز می‌گردد)، زوایای معکوس (صحنه‌ای که دخترک زمزمه می‌کند و بدون شک اشاره‌ای است به هیچکاک خالق فیلم «سرگیجه»، یعنی داستانی دیگر که در آن مردی گرفتار تصویر زنی است که هرگز نمی‌تواند بازش یابد)، تصاویر درشت (صحنه‌ی باغ)، و برش سریع پایان فیلم. چابکی و روانی این ترکیب، تزئین بسیار ساده و در عین‌حال خارق‌العاده، و لحن یکی از بهترین گفتارهای سینمائی مارکر (استفادهٔ عالی از گذشته‌ی ساده‌ی «و مدتی بعد نابودی پاریس بوقوع پیوست») همه با هم ترکیب میشوند تا شعر یک قصه‌ی عاشقانه را درجستجوی خوشبختی بوجود آورند.

در فیلمهای دیگر، ساختن شعر کار بسیار روشنفکرانه‌ای محسوب میشود اما در اینجا لزوم وجود این ورد جادوئی جای بحث ندارد. اما اگر طرفداران تعقل در این اصرار کنند که «ما» کلیدی برای این قمار ترسناک مردی با گذشته، حال و آینده‌ایم، می‌توانیم پاسخ دهیم که انسان دنیای نو نتیجه‌ی فتح فضاست، هوش او قادر به فتح زمان یا رموز و زندگی و عشق نیست و بنابراین آزمایشات اسفناک شکنجه دهندگان (که مارکر به آن اهمیتی علمی نمی‌دهد) چیزی جز کاری مسخره بنظر نمی‌رسد.

دیوانگی است که با یک هوش بالغ بجستجوی تصویری کودکانه از عشق باشیم و دریابیم که انسان باین خاطر از عشق محروم شده که ترجیح داده است «بداند». بالاتر از همه در این قصه‌ی تخیلی ـ علمی که با احترامی که در پایان به مردان آینده میگذارد، چندان هم از قصه‌های کودکان دور نیست، مضمون ناتوانی انسان در غلبه بر طبیعت مطرح میشود. در عصر سفر با چهارپایان انسان به قالیچه‌ی پرنده فکر می‌کرد و در عصر موشک‌های فضائی دیگر چیزی برای اندیشیدن باقی نمانده است. امروز عکس‌العمل انسان آشکار کردن آرزوها و ترسهای پنهان او است. در دنیای آدمهای مصنوعی بر سر عشق چه خواهد آمد؟ چگونه انسان می‌تواند با گذشت رام نشدنی زمان بمبارزه برخیزد؟ «بیدار شدن در عصری دیگر، بار دیگر متولد شدن... بصورت مردی بالغ...».

برای مردی چون مارکر که شیفته‌ی دوبار زندگی کردن در زمان است، چنین پرسشی پاسخ خود را نیز بهمراه دارد: «او می‌داند که انسان قادر به فرار از زمان نیست.» کسی نمی‌تواند آینده را طرد کند چرا که آینده مرگ ماست، مرگی که ما هر لحظه به آن شکل مشخص‌تری می‌بخشیم.

★

مارکر جداو تاثر نیافته از رسم روز، در هر فیلم درجستجوی صورت زنان، یعنی این علامات زنده‌ی خوشبختی‌ست. از دختری در حیفا تا قهرمان زن «موج‌شکن»، از ماموت سیبری تا هیپوپوتاموس موزه، هوش بیدار دور می‌زند و مرتعش است تا عینیت بکار گرفته‌ی خود را تثبیت می‌کند و برای آنها که هنوز کوچکترین شکی دارند «موج‌شکن» باید شاهد این مدعا باشد که یک مارکر یک مؤلف است، چشمان او به ترکیب زمان و دگرگونی انسانی که «... برای او بخت بد و خوب وجود ندارد و تنها نیروهائی هست که باید بر آن غلبه یافت»، دوخته شده است. «بزودی تاریکی آن مردانی را خواهد پوشاند که می‌خواهند با دنیا کنار بیایند و نور برای آنهائی باقی خواهد ماند که می‌خواهند تا جهان را تغییر دهند». مارکر با مشاهدهٔ انسان در تاریخ و آینده، آنچنانکه زمان حال نویدش را می‌دهد، بحیرت دچار میشود. شاید او بتواند همین حیرت را در ما نیز بوجود آورد.

ترجمه: اسماعیل نوری‌علاء

دنیای فدریکو فلینی

● دیگر از آن زمان که میشد او را یك بچه شهرستانی ساده‌لوح نامید سالها سپری شده است ولی با وجود این فدریکو فلینی با این سن وسالش و با آن کله گنده وموهای بلندی که نیمه سپید گشته‌اند هنوز از دام دنیای شباب خویش نرسته‌است .

فلینی سخت در پیچ و خم دنیای کوشکی خویش سرگردان است و پیوندی غریب و ناگسستنی با جهان کودکی خود دارد . اما این مسئله را نه یك عیب یا فقدان بلکه باید بمنزلهٔ منبع نیرو و قدرت خلاقهٔ وی حساب کرد .

دنیارا از پس دیدگانی که در این سن وسال هنوز برنگ بلوغ و پیری سالها نگرانیده‌اند دیدن، خود نشانه‌ای از استعدادی شگرف و بس کمیاب است.

فلینی اغلب روزها وشبها را در جای خانه‌های شهر رم در گوشه‌ای می‌نشیند و به آنانکه در گذرند، چشم میدوزد و در پچه درون خویش را باز میگذارد تا تاثیر این رفت و آمدهای آدمها در لابلای پنهان

نوشته : آلکساندرا

فلینی و زنها

دنیای درون وی جایگزین گردد و آنگاه این تاثرات را در خمانجائی که باید جعبه خاطراتش نامند ضبط و بایگانی میکند. در ضیافت‌ها و میهمانیهای دوستانش شرکت میکند و همواره سعی دارد همراه با مهربانی و عطوفت قیافه‌ی بیدرانه بخود بگیرد اما تمام اینها را در واقع برای پنهان کردن آن آرزو و هیجانات و عمیق خویش میکند که مانند یك بمب ساعتی در درون وی آماده انفجار است و این چیزی نیست مگر یکمشت عکس‌العمل‌های شیطانی و بچه‌گانه که همه‌زمانی داشته‌ایم و چه بسا هنوز نیز کم و بیش داشته باشیم ،

دستها را کودکانه بهم کوبیدن، سر و صداهای عجیب و غریب در آوردن، خود را بروی زمین غلطانیدن . ادا های مسخره و احمقانه در آوردن، والبته سر و سینه و کپل دایه یا کلفت چاق و توپول منزل را نیشگون گرفتن.

● آناسالواتوره (نقاش زیبا و هنرمند ایتالیائی و دوست قدیمی و صمیمی فلینی ـ مترجم) در مورد فلینی میگوید که او را باید از بسیاری جهات مردی « محدود و در قید و بند » دانست البته اگر نخواهیم در مورد ش صفت « محروم » را بکار برده باشیم و این محدودیت در فلینی امروز چیزی بجز حاصل

و نتیجه عقده‌های دوران کودکی وی نیست. باید دانست که فلینی به داستانهای ارواح و جن و پری و یا جنبل و جادوگری که آناسالوانوره در بیان آنها استاد است، علاقه و اعتقاد غریبی داشته و دارد. ولی باوجود این هرچند وقت یکبار با آن لحن و لهجه بخصوص و شیرینش در قبال این قصه‌ها میگوید «نه، نه، همش مزخرف، مزخرفه و دروغه» اما ده دقیقه بعد با عجز و لابه از آنا میخواهد که برایش نقش یک جادوگر را بازی کند و او را بترساند. اما از داستانهای آنا گذشته به شکل‌های محرک و حرکات و بازیهای شهوت انگیز ساندرامیلو نیز دو چندان اعتقاد دارد و همچنین به احساس سکر آوری که آنیتا اکبرگ با آن زیبائی و پیکر افسانه ایش در وی میانگیزد، سخت معتاد و پای بند است. بی‌شک آنچه فلینی در پیکر و چهره این زنان مییابد چیزی نیست مگر نمائی دگرگونه از همان دایه‌های شیرده و سرخ گونه و چاقی که فلینی همیشه، از بچگی‌اش ببعد، آنها را در خوابهای پر از ترس و وحشت خود دیده و بخاطر سپرده است.

بدون تردید میتوان اذعان کرد که فلینی بکلی از زنهای لاغر و باریک با قیافه‌های فرزانه و متفکر الظاهری مانند آنوک امه ابداً خوشش نمیآید و در اینمورد بخصوص بارها گفته و نوشته‌اند که این تظاهر عاطفی در فلینی چیزی نیست مگر نوعی خلوص، سادگی و پاک صفتی شهرستانی که بدینگونه بروز مینماید.

همه میگویند «فلینی یک آدم شهرستانی سالم و بی‌غل و غش است» ولی من این گفته را قبول ندارم و میگویم که فلینی مردی است در واقع از نقطه نظر جنسی عقب افتاده و از این حیث نیز در نوع خویش بسیار کمیاب است.

باید دانست که فلینی تمام فیلمها و بخصوص شخصیت های آثار خود را از مخیله خویش یا بزبانی آشناتر از همان صندوقچه خاطرات گذشته خود بیرون میکشد. در دفاتر و کاغذ های متعددی که فلینی مرتب بر آنها طرح و اشکال قهرمانهای خود را با خطوط سیاه رنگ و «کاریکاتور» وار نقاشی کرده است، در کنار این شکلک ها و صورتکها این یادداشتهای کوتاه و قاطع دیده میشوند که: «این عکس جولیتا است، این عکس آنا است، این تصویر عمه پیر و مرحوم من است و یا این صورت یکی از دوستهای بچگی من است و...»

برای پی بردن و درک بیشتر معمای وجود [illegible] است که بگذشته او رجوع کنید و وی را در سن شش سالگی و یا بهر حال زمانی که پسری کمتر از ۸ سال بوده است تصور کنید که در گوشه اطاقی در شهرستانی کوچک نشسته و خود را در لابلای امواج افکار دور و دراز خود پنهان کرده و تمام سعی و تصمیمش را در یک چیز خلاصه نموده و آن نیز بزرگ نشدن و رشد نکردن است. چون او از این موضوع همیشه وحشتی مهیب داشته است و در نتیجهٔ همین

● طرح کارلا (ساندرامیلو) برای فیلم ۸:۵ از فلینی

کنکاش درونی، کودک آن روز بهمان صورت باقی خواهد ماند هر چند که زمانها سپری و سالها پیر خواهند شد.

اگر روزی واقعا بتوان از مغز فلینی بنحوی عکسبرداری کرد بدون شک آن عکس ادعای مرا ثابت خواهد کرد اما بهر حال نباید فراموش کرد که آثار بزرگ اغلب محصول دست آدمهائی با

گرفتاری‌ها وعقده‌های دست وپا گیر روانی بوده‌اند .

فلینی برای مثال بهیچوجه درقیدوبند رخت ولباس و سر و وضع خودنیست ومتاسفانه‌مادرش هم‌ابدا توجهی باین‌مسئله نمیکند بعدیکروز بازنش جولیتاماسینا برخورد میکندوجولیتاجای‌مادر بی توجه او را میگیرد، جولیتا غذامیپزد، داد و بیداد میکند ، فلینی را مادرانه دعوامیکند و گاهی هم ازدست اوگریه را سر میدهد وخلاصه آنچنان با زبان گرم‌ونرم خود و اداواطوار های شیرین ومادرانه‌اش سرفدریکورا گرم‌میکند وحاکم بر احساسات وعواطف‌اومیشود ، که فلینی‌برای آنکه بتواند خودش‌را هرچه‌زود تر دردامان چنین دایهٔ مهربانی بیاندازد،راه‌دیگری بجزازدواج بااورا ندارد.

بارها اتفاق افتاده است که خبرنگاران یامردم دنیای‌خارج از فلینی سئوالهائی در مورد زندگی وی‌ومسایل مربوط به‌آن میکنندوهزارسئوال‌عجیب‌وغریب و اغلب ناراحت کننده از او نموده‌اند. بامطالعه‌دقیق‌جوابهائی که‌فلینی باین‌سئوالها داده‌است ، باین‌نکته برمیخوریم که تمام‌این جوابها بطرز عجیبی ضدونقیض هستندودرهر کدام ازآنهایکنوع بدجنسی وتمسخرخاص‌فلینی نهفته است ، ولی‌بهرحال با یکدیگر هیچگونه رابطهٔ منطقی ندارد . نویسندگان‌ومنتقدین، اغلب آثار هنری فلینی را « جستجوهائی ملهم‌ازخواب‌وخیال» نامیده‌اندو این بچه‌بزرگ بتمام حرفهاو نوشته های ایشان‌تنها باپوزخندی‌جواب گفته‌است.چه‌جستجوئی،چه‌خوابی، چه‌خیالی. در اطاقك مغزبزرك او کودك نهفتهٔ‌سالهای‌رفته‌همچنان بیدار وشیطان‌ببازیهای خودادامه میدهد ویکی‌پس ازدیگری آثار اورا بوجودمی‌آورد .

فلینی علاقهٔ عجیبی‌بجلسات احضار روح‌دارد ودرآنها شرکت میکند . در این جلسات اغلب یکی از حاضرین بازانوی خود اززیر میز رابحرکت درمیآورد وآناسالواتوره همچوحن‌زده‌ها ، جیغ‌های دیوانه واری می‌کشد و جولیتا گریه‌وزاری‌میکندودوست اوگوئیدواز ترسش ببالای صندلی میپرد. ولی‌جالب اینکه تمام‌آنها این‌دیوانگی‌هارا بخاطر خوش‌آیندوی‌میکنند تابدینوسیله اورا خلع‌سلاح کنند ونقاب مرد بزرك ونابغه را ازچهره‌اش دور سازند واورا به‌دنیای‌کودکانه‌اش بازگردانند .

میگویند اگر یك‌کوتوله ، نابغه ازآب درآید نابغه‌ای‌بزرك خواهدشد،وفلینی بهنگام کار و فیلمسازی‌واقعا یك‌نابغه تماشائی است ، پیراهن یقه‌باز ، شلوار چروك وگل‌وگشاد ، دستهائی‌را که دائم لابلای موهای بلندش می‌کند وآنها رابهم میریزد ، دو چشم‌درشت وسیاه که همچودوتکه ذغال هنرپیشه‌ها را میخکوب می‌کنند . فلینی همیشه بخوبی میداند چه چیزی‌را«نمیخواهد» ولی‌اگراحیاناً بخواهدآن‌چیزی را که‌درفکردارد و «نوك زبان اوست» به طرف خود بفهماند و

یاآنرا ازاو بخواهد تابناگوش سرخ خواهد شد . شرح دادن و توضیح‌دادن برای اوکار ساده‌ای نیست، برای اوراحت‌تر اینست که بگوید « ببین عزیزم توباید نقش زن من‌یعنی‌جولیتا رابازی کنی» یا اینکه« ببین عزیزم تو بایدنقش این خانمی را که بتو معرفی میکنم بازی کنی وادای اورا دربیاوری ، اسمش یاسمن است..» تمام اشخاص وچهره‌های فیلمهای فلینی در واقع آدمهای زنده وموجودی هستند . فلینی هنوزهم بیشتر چهره‌های آثار خودراازمردم‌عادی کوچه‌وخیابان انتخاب میکند و این مسئله بخصوص درمورد نقش‌های کوچك همواره صادق است . تمام سعی فلینی درموقع‌فیلمبرداری‌اینست که‌بهرنحوی شده به‌هنرپیشه‌های خیابانی خود بفهماند چکار باید بکنند وچگونه‌باید بازی کنند فلینی درموقع فیلمبرداری‌مرتب نق ونوق میکند ، بالا وپائین میرود، ناپدید میشود و ناگهان دوباره به‌صحنه میگردد، همه را عصبانی وخسته میکند ، همه در یکنوع حالت صبر وانتظاردائم و دیوانه کننده بسر میبرند تا استاد معظم « مائسترو » تصمیم نهائی خودش‌را اتخاذ کند . اما اواغلب اوقات‌بایك‌تکه‌کاغذ که به عجله‌بامداد یاقلم‌آنرا نقاشی کرده است ،به صحنه فیلمبرداری برمیگردد وهنرپیشه‌زن خود را به‌کناری میکشد و باومیگوید: «نگاه‌کن، توباید نقش‌یك چنین زنی‌را بازی کنی، باید اینطوری باشی، این‌خانم اخلاق و صفاتش اینه ..» وشروع به داستانسرائی وقصه‌گوئی در بارهٔ نمونهٔ اصلی خود که پیرزن نقاشی شده باشد، میکند وبدین‌ترتیب هنرپیشه‌فیلم اودر عوض اینکه برای ایفای نقش خود به یك روش آکادمیك یایك‌راه‌صحیح فن‌بازی ویالااقل به احساسات انسانی خود متکی باشد ، باید یا از یك تکه کاغذ نقاشی‌شده برای بازی خودالهام بگیردویاقصه‌ای‌را که‌فلینی‌راست یادروغ برایش سرهم کرده‌است، بخاطربسپارد.

فلینی‌دربرخورد با زنهائی که‌اورا بعنوان‌بزرگترین‌شخصیت سینمائی و افسانه‌ای ایتالیا برانداز میکنند و بسویش هجوم میآورند،همواره‌یك‌حالت‌مشخص وثابت بخودمیگیرد، پدرمهربان وبامحبت. جوابشان‌رابه شیرینی میدهد وبمحض‌اینکه خوب آرام ورام‌شدند بلند میشود واز جای خود فرار میکند ! گویا هنوز نمیدانند ویا نمیخواهند بدانند که‌فلینی‌معظم، فلینی افسانه‌ای ، فلینی‌حماسه‌ها،چیزی‌نیست مگر همان بچهٔ رشد نیافته‌ای که در قفسهٔ دربستهٔ مغز فلینی محبوس شده است. عقیده‌اش را راجع به همه چیز میپرسند ، فیلمها نمایشنامه‌ها، کتابها ، موسیقی و پرده‌های نقاشی ... واوتنها راه فراررا دراین یافته است که از همه کس وهمه چیز خوب بگوید وتعریف کندوبدین‌ترتیب‌دهانشان را ببندد . اغلب وقتی دوستان کارگردانش اورا بدیدن کارهای خود دعوت میکنند ، حتی اگر

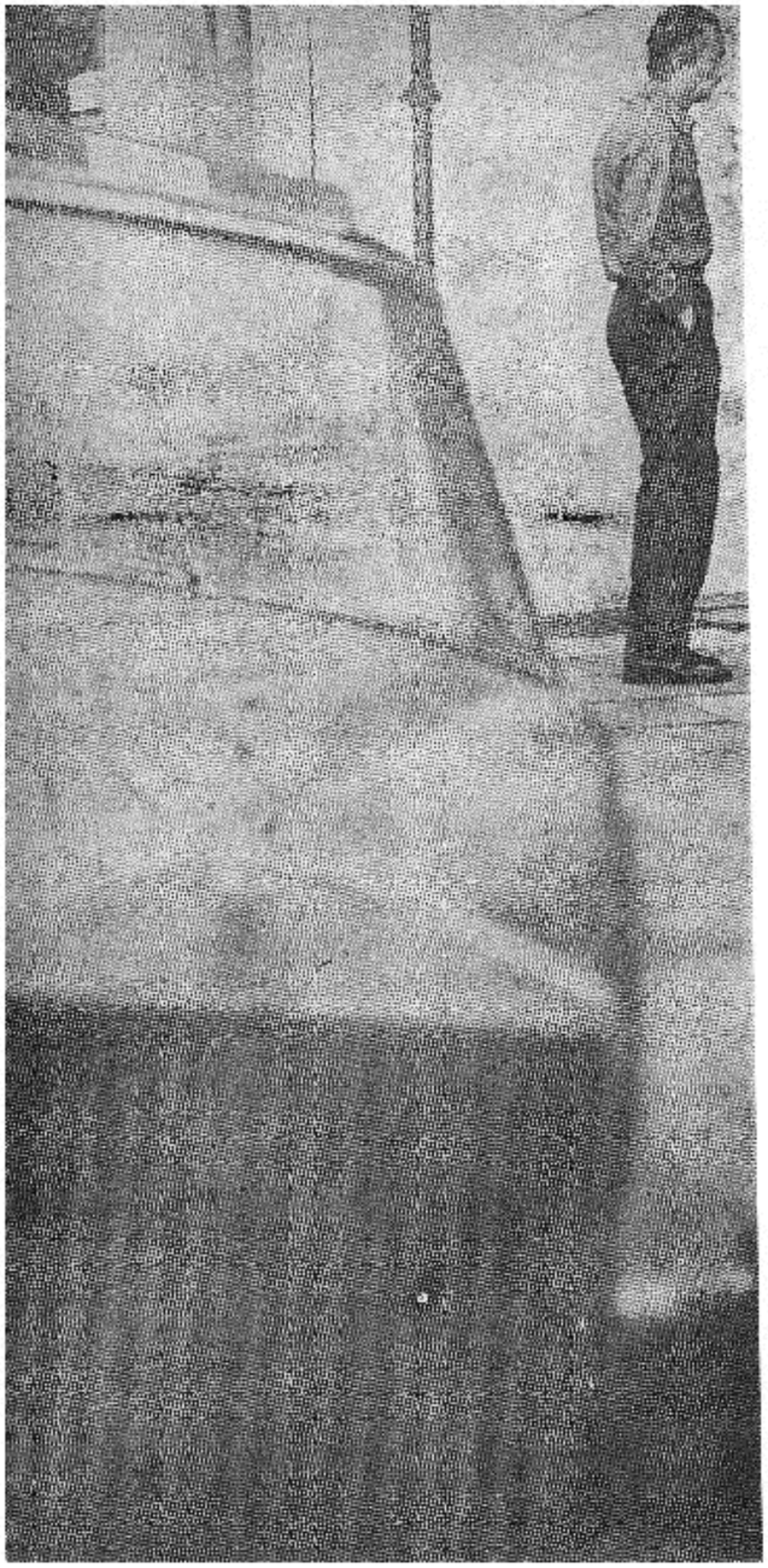
فیلمسان احمقانه‌ترین کار روی زمین باشد، باز فلینی با خوشحالی صورت اورا میبوسد ومیگوید: «آه، دوست من، عزیزم، تو بزرگترین شاهکار سینمائی را خلق کرده‌ای، اثری که در تاریخ سینما بجای خواهد ماند. این فیلم عالیه، مثل یک بمب صدا خواهد کرد، محشره، بی‌رقیبه، هر کس این فیلم را نفهمد واقعا یک الاغ تمام عیاره! باید حتماً به جشنوارهٔ ونیز بفرستیمش وبعدهم باید در جشنوارهٔ کان معرفیش کنی.» بعد باز روی دماغ او را میبوسد و فرار را برقرار ترجیح میدهد!

برای چه؟ آیا فلینی یک دروغگوی متظاهر است؟ در این باره قبلا سخن گفتیم. معمای کار خیلی ساده‌تر از اینست که حدس میزنند. نه، فلینی یک دروغگوی متظاهر نیست. بلکه کلید معما در اینست که فلینی واقعا از کار و آثار دیگران هیچ چیزی درک نمیکند و از تراوشات هنری دیگران چیزی دستگیرش نمیشود. فلینی به احساسات، افکار و آثار دیگران وقعی نمیگذارد. او حتی یک اثر خوب را از یک اثر بد یا متوسط تشخیص نمیدهد، حتی یک «اپرا» را از یک «اپرت» تمیز نمیدهد. برای پی‌بردن به مسائل دنیای دیگران باید به تفکر و تعمق و تجزیه و تحلیل دنیای دیگران، دنیای بزرگان، پرداخت. اما از کی تا بحال یک بچه با مسائل پیرامون دنیای بالزاک‌ها و بزرگس‌ها کنکاش کرده‌است؟ یک بچه حداکثر میتواند بمیزان اجحافی که بوی شده است آگاهی یابد. یک بچه تنها در لابلای ابرهای خواب ها و خیالات خود بپرواز در آید. یک بچه هیچگاه قادر به قضاوت نخواهد بود.

فلینی از نقطه نظر داخلی مردی بی نهایت حسود، تملکی وخودخواه است. از حسابگریها و موذیگریهای زنان حسابگر وموذی وحشتی بی‌اندازه دارد. او حتی نسبت بکوچکترین افراد دستهٔ فیلمبرداری خود نیز حسود است (معروف است که برای فلینی دستهٔ فیلمبرداری حکم خانوادهٔ اورا دارد) فلینی همواره مرطاب و جستجوی آدمهای مهربان و عطوف است. آدمهائی که بتوانند به نحوی از او حمایت و نگاهداری کنند و از سوی دیگر، خودمیکوشد تا نقاب همینگوئه آدمها را بر چهرهٔ خود بزند. برای فلینی یک کشیش یک کشیش است و یک زن برهنه یک زن برهنه است درست همانگونه که در مدرسه‌ی را آموخته اند عقیده دارد که رم فاسدترین شهرهاست اما این شهر را از جیب های لباسش بهتر میشناسد ولی حالا از فرار معلوم قصد دارد به تسخیر نیویورک برود. کسی نمیداند کودک پنهان مغزوی نیویورک را چگونه مرانداز خواهد کرد؟ شاید نیز حاصل، تصویری پرعظمت و خارق‌العاده جلوه کند. تصویری یگانه، زیبا، اعجاب انگیز و شاید آمیخته به بیوفی بیشتر و عظیم تر از آنچه فلینی با آن رم را در «زندگی شیرین» تصویر کرده بود. (تصویر مقابل، صحنه ای از فیلم «۸/۵»)

ترجمه: کامران شهردل

آگراندیسمان اثر آنتونیونی



آنتونیونی نابغهٔ عالم سینما، بار دیگر یك فیلم بزرك بوجود آورده است...

پیام

اگراندیسمان

کارگردان : میکلانجلو آنتونیونی ـ تهیه کننده : کارلوپونتی ـ سناریو از :آنتونیونی وتونینوگونوا-براساس‌داستانی از آنتونیونی(ملهم از داستانی نوشته«ایولیو کورتازار» نویسنده آرژانتینی) ـ گفتار انگلیسی با همکاری ادوارد بالند ـ مدیر فیلمبرداری : کارلودی پالما ـ آهنگساز هربرت هنکاک ـ طراح دکور : اشتون گورتون ـ تهیه شده توسط کارلوپونتی برای کمپانی مترو گلدوین مایر ـ فیلم انگلیسی ـ مترو کالر ـ طول نمایش صد و یازده دقیقه .

هنرپیشه‌ها : دیوید همینگز ـ وانساردگریو ـ سارا مایلز .

داستان :

توماس یك عکاس جوان وموفق است کـه کارش بیشتر گرد عکاسی «مد»دور میزند ولی گاهی هم بـه عکاسی «کاندید»(از سحنه‌های زندگی) رو میآورد . در شروع فیلم اورا در حال خروج از یك خوابگاه عمومی فقیرانه می‌بینیم . وی برای عکسبرداری مخفی شبی را بین فقرا گذرانده است . این عکسها بعدا در یك مجموعه بصورت کتاب چاپ خواهد شد . نزدیکی دوفصل بعدی فیـلم توماس را در حال‌عکس گرفتن از یك «مدل» تك وسپس از چند «مدل» دسته‌جمعی می‌بینیم . درپی خستگی از این مرحله دوم ، وی به «پارك» خلوتی در حومه شهر لندن میرود و درآنجـا خود را بامغازله یك زن ومرد روبرو می‌بیند . وی مخفیانه تعدادی عکس از حالات مختلف این‌دونفر از راه دور می‌گیرد ولی زن متوجـه میشود ونزد او آمده عکسهارا طلب میکند . توماس عکسهارا نمیدهد وبـه کارگاه خود بازمیگردد . مدتی بعدسرو کـله زن «پارك» پیدامیشود ودرمقابل دریافت عکسها تن خودرا عرضه میکند . توماس یك حـلقه فیلم بی‌مصرف باوداده روانه‌اش میکند . وبعداز رفتن زن چون اصرار او درپس گرفتن عکسها کنجکاوش کرده‌است به چاپ وسپس به‌آگراندیسمان کردن عکسهای «پارك» اقدام میکند . وضع مکوك زن نظراو را میگیرد ودر یکی از عکسها جهت نگاه اورا دنبال میکند . آگراندیسمان کردن آن تکه از عکس‌دستی را با اسلحه درمیان شاخ وبرگ درختان پارك آشکار میکند . توطئه جنایتی دردست بوده است !

توماس شب به پارك میرود وهمانطور کـه انتظار داشته جسدمرد مقتول را در آنجا می‌بیند . باردیگر به کارگاه خویش برمیگردد ومشاهده می‌کند کـه شخص یا اشخاصی در غیاب او بـه محل کارش آمده همه چیز را بهم‌ریخته وفیلم عکسها وتمام عکسهای چاپ شده را بجز یکی برداشته وباخود برده‌اند واین یك عکس باقـی مانده نیز طرحی محو ونامشخص از جسد رادرمیان بوته‌هاننان میدهد (طرحی که‌بقول رفیقه دوست نقاش توماس ، کـه هیچ روز بعد تصویر را می‌بیند،به یکی از نقاشی‌های «بستره» جوانك نقاش شباهت دارد .)

بعد از اطلاع از این واقعه ، «توماس» در صدد برمیآید که «کشف» خود رابا دیگران ، دوستان وآشنایان ، درمیان‌بگذارد ولی عواملی مانع میشود : دودختر کـه قبلا برای «ممانکن» شدن مزاحم او بوده‌اند به کارگاه وی‌میآیندوتوماس گرم‌بازی با آن‌دو میشود ، این بازی به برهنه شدن هرسه درمیان طومارهای کاغذ رنگین (دکور زمینه عکس) ختم میشود ، توماس بـه خانه دوست نقاش خود میرود ولی اورا بارفیقه خویش ، سرگرم می‌یابد ، توماس‌به یك «پارتی» شبانه میرود تا قضیه را بـه دوست ومباشر کارهایش خبردهد . ولی این دوست از دست رفته‌است ، «پارتی» باسیگارهای محتوی مواد مخدر (شاید حشیش یا ماری جوانا) گرم شده است وحرفهای «توماس» دردوستش هیچ کنجکاوی وعلاقه‌ای ایجاد نمیکند وتوماس خود نیز یکی ازسیگارها را می‌پذیرد ... توماس به یك «ارکستر» موسیقی مدرن میرود ولی در آنجا نیز آشنائی نمی‌یابد درعوض وقتی کـه یکی از نوازنده‌ها (عصبانی از بازی در آوردن دستگاه آمپـلی‌فایر) گیتار خودرا شکسته وبمیان جمعیت نیاندازد ونوجوانان برای برداشتن قطعات گیتار خروش میکنند ،توماس قطعه شکسته را بزحمت بدست آورده می‌گریزد وبعد بیرون تالار در خیابان ، این گیتار شکسته را بدور میاندازد ...

در پایان آیین وداع ، روز شنبه است . سپیدتومانس یازده یارک بهترین و بی دیگر اثری از جسد نمی‌یابند . در حالی که او شب را با پرسه‌های بی‌ثمر تلف کرده‌است . عاملین قدیر جسد را بردهاند ...

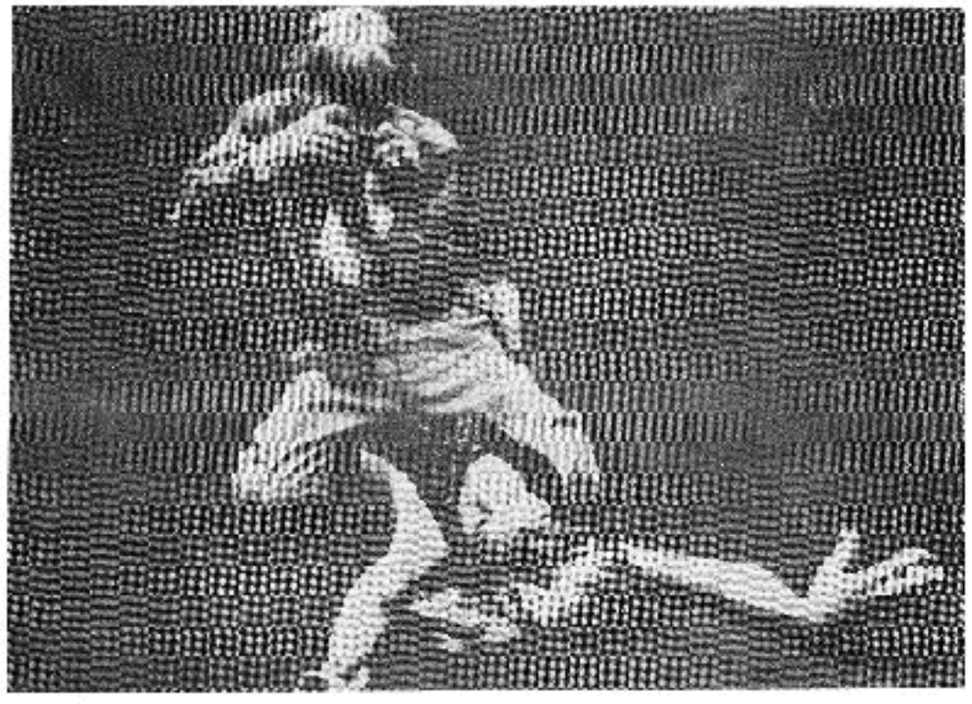
در پارک یک دسته (ظاهرا) متمدن دختربسر ، با لباسهای رنگین عجیب و چهره‌های سفید شده در حال بازی «پانتومیم» تنیس هستند ، تا در واقع بدون توپ وراکت ادای تنیس را در میآورند .

تومانس ابتدا ، حالتی نیمه‌تمسخرآمیز متوجه آنها میشود بعد این توجه گرم و گرمتر میشود بطوری که وقتی «توپ» خیالی تنیس بی خارج تور میافتد وبازیگران از او میخواهند که این توپ را برایشان پیدا کند ، «توماس» باعلاقه وسپیدنه اینکاررا انجام میدهد ، دنبال توپ نامرئی میدود ، آنرا از زمین برمیدارد وبا صمیمیتی چون صمیمیت بازیکنان ، آن را پرتاب میکند .

مکثی بروی چهره درشت او بعلاوه پرتاب توپ ، یک لحظه تفکر و سپس تصویر دور تومانس از زاویه‌ای دیگر ، از بالای ویرزمینه چمن سبز .

مرد محو میشود وزمینه سبز گستردگی‌خالی باقی میماند ، براین زمینه از دور

اگر اندیسمان



حروفی زیر بیش آمده برپرده نقش می‌بندد :

The End

*

در آخر چهار دقیقه از آنتونیونی نشان داده‌اند که من یکی (خاطرات یک عشق) راسیده‌ام و استنتاج فلسفه فکری از این سه فیلم آنه دوفایش جزو یک تئوری (تریلوژی) و یکی جدا از حرفهای قبلی فیلم ساز است برای من مهم نیست و هرچند از گفته‌های خود آنتونیونی ضمن مصاحبت وحرفهای کسانی که فیلمهای اورادیده‌اند و در ترکیب وتوالی اصلی دیدگاه بیشتر بعضی‌مایه‌های مشترک فکری استخراج کرد ولی بالقبلا یک مقدار و به حسب ضرورت باید بهاین یک قسم شخصی او بپردازیم واگر حرفی هست ازاین فیلم بیرون بیاوریم .

فرانسس بیکن میگوید :

«من نمیخواهم از داستان گرفتی طفره بروم ولی خیلی دوست ندارم کاری بکنم که «والری» گفته‌است : دوست دارم احساس متفکر کنم بدون اینکه مسائل

«نقالی» دربین باشد چون بمحض اینکه نای داستان و نقالی دروسط میآید ملال آغاز می‌شود.»

آنتونیونی میگوید :

«من آدمی هستم که بجای آن که چیزی برای گفتن داشته باشد ،چیزهائی برای نشان دادن دارد . گاهی اوقات این هردو یکی میشود ویك اثرهنری بوجود میآید . بهر حال در حد من نیست که بگویم درمورد من یك چنین چیزی تا بحال اتفاق افتاده است یانه ...»

اضافه میکند «آگراندیسمان» گواه این حقیقت است که لندن مه‌آلود ، شهر عیش و عشرت شده‌است . این فیلم بیست و چهار ساعت از زندگی یك عکاس مد است که برزمینه دنیای مد لندن ، مانکن‌ها ، پارتی وبخصوص عکاسان باب‌طبع روز که بیش از هرکس‌در بوجود آوردن چهره امروزی لندن سهیم بوده‌اند ، قرار گرفته است .

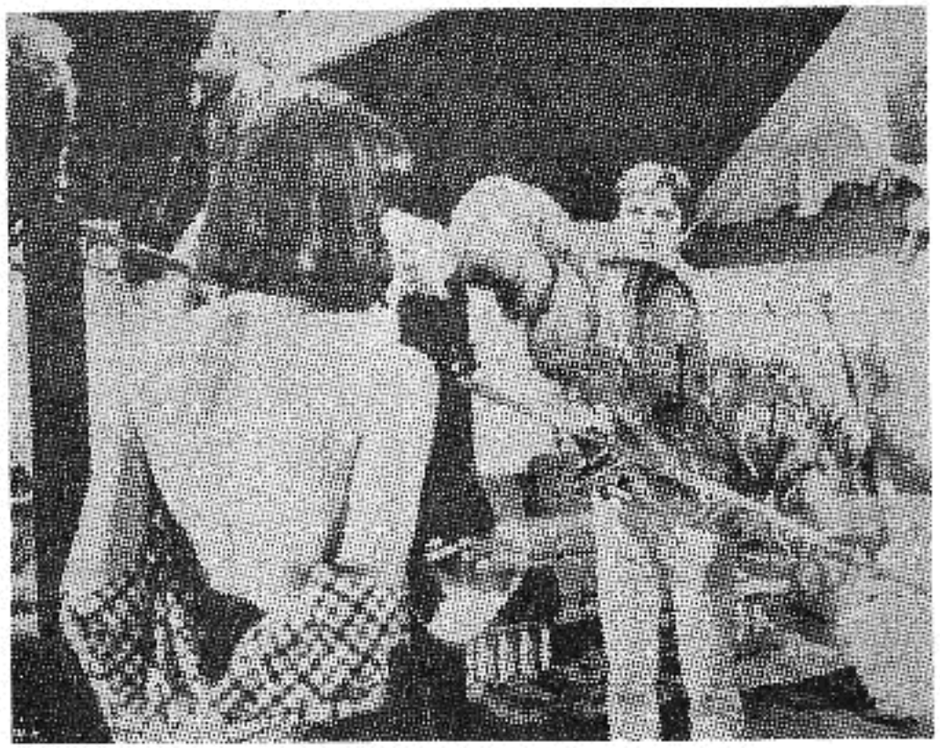
*

آیا چون زندگی امروزه پیچیده‌تر شده بشرامروز از حقیقت ذات هستی دور

اگراندیسمان

افتاده است ، ازاین حقیقت که نفس مطلق بودن وبه «بودن واقف بودن» خوب و زیبا وعزیز وشریف است ؟ آیا آنچه پیروان این اصل تبلیغ میکنند، فقط برای خود آنها در زمان آنها مصداق داشته است ؟ آیا برای پیوند مستقیم‌تر باهستی باید زندگی را مثلا به صورت رفع ضروریات اولیه ساده تصور کرد ، بصورت تماس مستقیم‌تر با جلوه‌های مادی هستی ، بصورت تلاش مستقیم‌تر بااشکال زنده ومادی زندگی؟ آیا این «تمدن» درمفهوم وسایل مصنوع بین ما و «مادرهستی» فاصله انداخته است بطوریکه زندگی برای ما جز خاطره‌ای غریزی از گذشته چیزی نیست ؟ واینکه زندگی مجازی می‌نماید آیا بخاطر فاصله‌ایست که علم دراین مدت بین‌انسان وهسته‌ی هستی بوجود آورده‌است ؟

آیا اینکه همه چیز تصویری مجازی از واقعیتی می‌نماید که هرکس درهر نوبت زندگی یك‌بار باید به تنهائی وبرای خودش آن‌را تثبیت کند (و نتیجه تجارب دیگران دراین مورد با متوقف‌شدن زندگی آنها از بین میرود) ، آیا این فردی بودن تجربه‌های واقعیت نیست که‌آن‌را نسبی وقابل تردید کرده‌است ؟ آیا حقیقت هستی آن چیزی نیست که از طریق حواس بصورت معیارهائی از واقعیت به‌ذهن



ما سپرده میشود ؟ وبشر امروز بازندگی زنده ومحسوس ومجسم تا چه حد تماس حسی دارد ؟ تجربیات ذهنی او تاچه حد بارور از درک مستقیم حواس خوداوست ؟ حقایق انباشته شده در ذهن ما تاچه حد بعنوان نمایندههای ذات هستی اصالت واعتبار دارند ؟

«آگراندیسمان» باسخی ، راه حلی ارائه نمیدهد ، تا هیچ طرحی مثلا به شکل بازگشت به زندگی ساده بآن صورتی که «تورو» در «والدن» بازمیگوید پیشنهاد نمیکند . آنتونیونی فقط شکل موجود را تصویر کرده است وحتی این شکل را بصورت فاجعه مطرح نمیکند ، اگرواقعیت فیلم او فاجعه ومخوف مینماید بخاطر همین است که او سعی در تبلیغ ، تعذیر وراهنمائی واتخاذ طرفیت نداشته است . سعی وی فقط در این بوده که شکلی خاص از زندگی را در یک محدوده «دراماتیک» با یک تمامیت نسبی ، در پیوستگی نفسانی با زندگی نشان بدهد ... وفیلم اینکار را در مدتی نزدیک به صد دقیقه در چهار یا پنج موقعیت برخوردار از صداقت وطبیعی بودن زندگی ، قابل قبول و بایک منطق زندگی وار (یعنی بدون منطق مصنوع درام های متعارف وبی‌منطق در روانی غیرقابل پیش بینی‌اش) انجام داده است .

یک دوجلسه عکسبرداری ، دیداری از یک عتیقه فروشی ، از یک پارک ، یک

اگراندیسمان

برخورد منصفانه‌ی «اروتیک» ، یک جلسه چاپ عکس ، دیدار دیگری از پارک درشب ، شرکت دریک محفل عیش ... وپانتومیم تنیس ، رسانترین وزیاندارترین فصل پیامی فیلم (بی آن‌که سمبلیک باشد) .

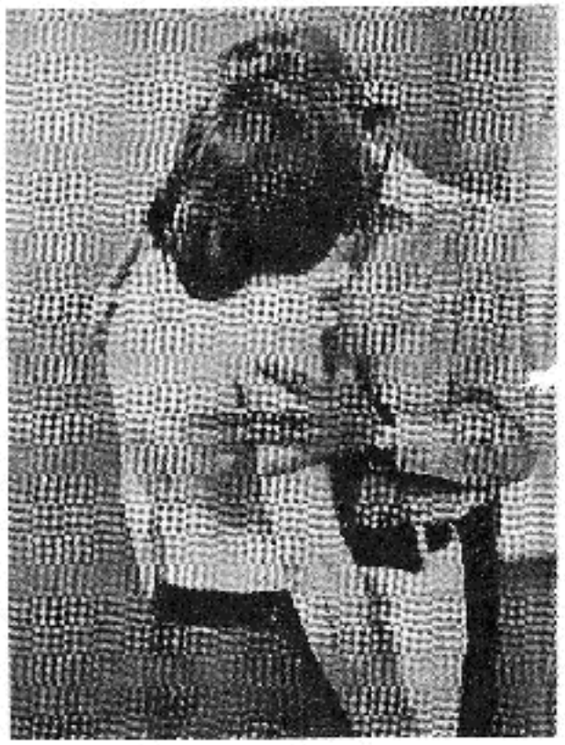
چون نیست زهرچه هست جز باد بدست ...

بعداز پرتاب توپ موهوم ، تنها یک لحظه ورقه تفکر وتردید ، بارقه وقوف و یاسعی دربازگشت به وقوف در چشمان توماس نمودار میشود ولی آنقدر عمرین وقوف کوتاه است که !

«توماس» برپهنه سبز چمن ناپدید میشود . حقیقت به مجاز وهمه چیز به زوال یک زندگی بی تفکر که تعمق در هستی را نفی کرده است میپیوندد .

*****

چه چیز باعث شده که توماس ونسل توماس باین مرحله برسند . این سئوال بیک رشته چند هزار ساله تمدن برمیگردد . بشر امروز از مرحله نخواستن گذشته ، او دیگر «میتواند» فکر کند او «خیام» را عملا زندگی میکند ، در لحظه زیست میکند ، هدفهای او هدفهای لحظه‌است و لحظه‌ای بعد فراموش میشود بی آنکه از هدف



لحظه قبل چیزی در دست او مانده باشد یا آنکه بخواهد که بماند (گیتار شکسته) سرد وتهی وتنها وزندگی میکند . پیوندهایش موقتی واضطراری است «باکسانی که تصادفا در وضع او شریکند» .

توماس از پشت دریچه دوربین عکاسی خودش زندگی میکند ، یک زندگی مجازی ، با دید دوبعدی مشروط ، اما مجاز چیست ؟ در قیاس با کدام حقیقت باید دنیای اورا مجازی دانست ؟ او به نمایندگی ماشین خودش میبیند ودر زندگی شرکت میکند واین شرکت کردن بهیچ وجه رنگ علاقه یا درک مسائل عاطفی دیگران را ندارد .... او هرگز از حد وساطت دوربین خود به موضوعش نزدیکتر نمیشود ، نمیتواند بشود . زندگی در تمام شکلهایش از فقر (شروع فیلم) تا عشق (درپارک) وقتل (مسخ عشق در پارک) فقط بعنوان موضوع عکاسی ، بعنوان عدول های «دیدنی» از روال عادی زندگی برای او جالب است . در مکالمه توماس با مباشرش «ران» میشنویم که از تصاویر پارک بعنوان یک موضوع فوق‌العاده نام میبرد ... «توماس» را زندگی بعنوان فرزند خودش ، یک جزء طبیعی خودش در درون خویش پذیرفته است ولی او به این اعتماد طبیعی خیانت میکند .

در میان فقرا میخوابد بی‌آن که در وضعیت آنها شریک باشد ، وحتی بعدا با سوزاندن لباس خویش کمترین پیوندی را که ممکن است (بصورت بو) از آن زندگی بااو باقی مانده باشد نفی میکند ...

«توماس» در این زندگی بصورت یک جاسوس ، یک «دید زن» منحرف زندگی میکند و بحقیقت زندگی برایش حتی در برداشت ساده وغیر پیراسته‌ای آن (تصاویر «کاندید» از فقرا ، از پارک) بایک بینش مسخ شده باو منتقل میشود.... توماس هرگز معنی واقعی نفی وطرد پیوند با زندگی را که از جانب او تعمدی بوده ونیز بینش منحرف خود را بدرستی وکامل درک نمیکند تا وقتی که زندگی در

شکل پوچ وبازیگر وبی‌هدف ومتفنن خودش اورا درآن جریان پارك آنطور بازی میدهد و بدنبال چیزی که جلوه مسلم واقعیت بنظرش میرسد میدواند وبعد با یك پیچ غیر منتظره‌ی مسخره وبی‌معنی روبرویش می‌کند ودست خالی بجایش می‌نهد .

در فیلم به جستجوی ، به یك راه حل ونه حتی یك جور قاطعیت ، به جستجوی نمودهای دیگر از دنیای آنتونیونی در شکل خاص اگراندیسمان ادامه میدهیم .

این طرز راه رفتن خوابگردانه ، خسته وبیحال وبی‌اراده کارگران زنده‌پوش آغاز فیلم (برزمینه تیره ــ باجامه‌های تیره ــ بااشاره‌به‌تصویر قطاری که در تونل فرومیرود) آیا برگردان نحوه کارگران دنیای آدم ــ ماشین های «متروپلیس» اثر فریتزلانگ» نیست ؟ اما در آنجا دنیای رویائی آینده نشان داده می‌شود ، آیا این آینده قدری زودتر از آنچه فکر می‌کردیم‌ومنتظر آن‌بودیم بما نرسیده است؟

تبادل تصویر این فقیران با تصویرهای پرجنب‌و جوش از شادی بی‌دلیل جوانان باز یاد آور آن عده از آدمهای مرفه متروپلیس است که از ثمرات کارکردن آدمهای ماشینی زندگی می‌کردند وبیازی به کارکردن نداشتند ووقت را با بازیهای شاد وبی خیال می‌گذراندند ...

اگراندیسمان

فیلم در همان نخستین لحظات شروع ریشه اتکاء به واقعیات ظاهری را در تماشاچی قطع می‌کند . توماس باظاهر فقیران ودر میان فقیران از خوابگاه آنان خارج میشود ولی چند قدم آنطرف‌تر سوارروالزرویس میشود وبراه میافتد وچند دقیقه بعد معلوم میشود که او یك عکاس مرفه وموفق است .

اولین جلسه عکسبرداری ، خیلی سرد وحرفه‌ای وبدون کمترین ارتباط معنوی عکاس با موضوعش بعنوان یك انسان برگذار میشود . تمتعی که عکاس از موضوع خودش برمیگیرد (واین تمتع حتی با یك اوج التذاذ جنسی همراه است) جز بوساطت دوربین عکاسی نیست . شکل فیلم دراین فصل بسیار بدیع است ، فیلمساز بدون توسل به تدبیر قدیمی ثابت کردن عکس برای نشان دادن اثر عکاسی ، در تداوم یك نمای ثابت از مدل عکاسی ، جهش هائی ایجاد کرده است ...

دستورهای خشك وکوتاهی که عکاس به دستیار خود میدهد بجلسه عکسبرداری حالت یك عمل جراحی را میدهد ، واین همان حکمی است که عکاسی برای توماس دارد در دومین جلسه عکسبرداری فیلم باز تاکید صریح‌تر وخشن‌تری است روی تلقی بسیاری عاطفه ومادی‌عکاس بموضوع‌هایش ونیز روی شلبی بودن زن های فیلم تا

اینجا ، زنهائی در حالت انفعالی کامل ، بی‌هیچ شخصیتی ، بی‌هیچ روح زنانگی بجز جنسیت مادی آنها که تازه آنهم برای توماس بعنوان یك مرد جالب نیست ... او به «مدلهایش»دستور میدهد لبخند بزنند بی‌آن که بر خلاف عکاسان وکارگردانها ، سعی در ایجاد حالت مساعد برای لبخند داشته باشد . او حتی درست حالت معکوس را برای لبخند زدن بوجود میآورد ، باخشم وفریاد از آنها لبخند میخواهد (واشاره طنز آلود وظریف بر چهره یکی از «مدل» هاکه قسمت پائین صورتش زیر تزئین سرپوش او مخفی است) ... هیچ چیز «انسانی» در خصوصیات این موضوعها وجود ندارد ، از اولین معارفه ایشان از پشت «نایلونی» تاگیره‌هائی که به لباسهاشان زده میشود وطرح لباسها وشکل های خاصی که‌به بدن خودشان میدهند ... اینها اشکالی اغراق شده وغیر طبیعی از زندگی هستند .

فصل بعدی : دیدار از کارگاه «بیل» (آن دوست نقاش) ووجود رفیقه نقاش (که باز از پشت شیشه معرفی میشود.) ودر تلقی نقاش نسبت به نقاشی‌هایش معنی پیدا می‌کند :

ــ اول که اینها را می‌کشم نمیدانم چه میخواهم بگویم ، بعدا یك دستآویزی تویشان پیدا می‌کنم (اشاره به‌یك نقاشی «آبستره») مثل این پا .

(... وتصادفی نیست که در آن صحنه بعدی ، دخترك رفیقه نقاش تنها تصویری را که از جنایت در دست توماس باقی مانده ویگانه دستاویز یاوسیله ارتباط اوبااین ماجرا است به یکی از نقاشی های «بیل» مانند می‌کند) .

.. وباز اشاره‌ایست به نقش زن ومعنای زن در زندگی مرد امروز : یك موجود بی‌روح وبی‌شخصیت ووسیله بهره برداری . در خروج از کارگاه نقاش ، توماس در کارگاه خودش باآن دو دختر جوان روبرو میشود که میخواهند «مدل» عکاسی شوند . نحوه رفتار «توماس» باایشان واطاعت محض ایشان تایید این مدعاست .

* * *

عکاس در اتومبیل خود بر زمینه‌ای از سروصداهای شهر شلوغ وموسیقی جاز حرکت می‌کند . زمینه سرخ ساختمان‌ها (که توسط فیلمساز تعمدا رنگ شده است) به بیان این حالت هیجان واشتغال وسرعت بیشتر کمك می‌کند ...

بعد اتومبیل توماس به خارج شهر میرسد ، به محیط خلوت تر وآرام‌تر ....و وجود یك تك خانه‌ی آبی رنگ این آرامش را بشارت میدهد .

دیداری است از یك دکه عتیقه فروشی (که عکاس میخواهد آنرا برای یکی از آشنایانش معامله کند) که محیطی ساکت وسنگین وآرام دارد وروح گذشته در آن باقیست (فیلم در یك قسمت بعدی باین پایگاه گذشته رجعت می‌کند).

بعد فصل زیبا ووهم‌انگیز «پارك» است که «فریب بزرگ» دنیای توماس باشد. اشاره به‌یك تنیس واقعی که در «پارك» جریان دارد (وتطبیقی با تنیس موهوم و مجازی آخر فیلم را پیش میآورد) پارك بظاهر ، محیط آرامش وسکون وصفاست، ولی محیط ، آنچه می‌نماید نیست ، کمااینکه معاشقه آن زن ومرد که موضوع عکسهای «توماس» می‌شوند نیز درست نقطه مقابل معاشقه است ، نفرت است در نهایت اوج ، که به نابودی ختم می‌شود .

اشاره‌هائی در محاوره کوتاهی که بین توماس ودختر «پارك» (که آمده فیلم عکسها را ازاو بگیرد) پیش میآید قابل تعمق است . دختر می‌گوید :

ــ توحق نداری اینطور مزاحم آرامش مردم بشوی .

توماس جواب میدهد :

ـ تقصیر من نیست که آرامشی وجود ندارد .

توجه کنیم به دو معنی Peace : آرامش وصلح و نیز در آن قسمت که دختر یا تقلا می‌کوشد دوربین را از دست توماس در بیاورد وعکاس باو می‌گوید میانمان را بهم بزن : تازه باهم آشنا شده‌ایم ... دختر میگوید :

ـ نه ، ماباهم آشنا نشده‌ایم ، تو هیچوقت مرا ندیده‌ای ...

...واین درست همان چیزی است که آخر کار «نوماری» بآن میرسد . وقتی تمام شواهد محسر قتل (قاتل ، مقتول ، عکسها) را از دست داده است .

* * *

در بازگشت به عتیقه فروشی ، یك آهنگ «رومانتیك» قدیمی از داخل مغازه به استقبال توماس میآید ، در مغازه دختری است که با حلسه خاطره انگیزی، معجمه «گرامافون» را نوازش میکند .

این دختر بنظر میرسد که تنها سمبل (نماد) سادگی محفوظ مانده از گذشته و نماینده «رومانتی سیزم» در مفهوم «گریز» EscaPism باشد ، ودختر خود

اگراندیسمان

قصد فروختن دگه ورفتن به محیطی دیگر را دارد .

آیا وجود این دختر، تنها دقیقه‌ای دور از یك درگه روشنه (یعنی امیدوار کننده‌اش) در سرتاسر این فر است ؟ دختری که «ساده» بود ونگاه توماس در چند ثانیه تعمق در چهره پاك او چیزی از جاز آن نگاه بعد از پرتاب توپ موهوم را در خود داشت .

در انتها باز توماس بشدت وبوضعی بی‌منطق بیاد مایع موتور هراییما جلب‌می‌شود وباشور وولع میخواهد آنرا همراه ببرد ولی بعداز این شور میافتد وراضی میشود که مایع را بعدا برای او بفرستند ... بعدا ، یعنی در جریان دیدار بادختر پارك ، که مایع را بخانه او میآورند ، وقتی که حامل این مایع میپرسد : شما امروز یك مایع سه‌ارتی دادید ؟ توماس قضیه را که مال همین یکساعت پیش است بکلی از یاد برده وهدف برایش کاملا دور شده است . بعدا که مایع را بیاد میآورد وباکمك حامل، آنرا به داخل کارگاه میاورد ، بر مایع سفید کف زیرزمین مایع «درغیر ماوضع انیده» ، در محل خرج از مصرف خودش بسیار پوچ واحمقانه «مضحك» جلوه می‌کند: این نکته تائید می‌شود هنگامی که توماس در مراجعت خانه از پارك ویافتن جسد

مقتول، هنگام ورود به‌کارگاه لحظه‌ای جلوی میخ که آنطور بی‌معنی آنجا افتاده می‌ایستد و بانوك پا بآن اشاره می‌کند .

در صحنه رستوران و دیدار با « ران » ، دوست و مباشر عکاس متوجه میشویم که دفتری از عکسهای زنده و ظاهرا « رئالیستی » (واقع‌گرا) توماس در حال تکوین است و توماس قصد دارد عکسهای «پارك» را باین مجموعه اضافه کند بطوریکه « از خشونت صحنه های فقر و کثافت بکاهد » ... در اینجا غیراز اشاره قابل تعمق روی موضوع «آزادی»ای که ممکن است باپول تحصیل شود (وعکس آن مرد زنده پوش که « ران » بعنوان نمونه یك مرد آزاد نشان میدهد) باین نکته با ظرافت توجه داده میشویم که شخص یا اشخاصی مراقب توماس هستند ، در یك تصویر بعدی ، در لحظه‌ای گذرا دختر پارك را در اتومبیلی کنار یك مرد در تعقیب اتومبیل توماس مشاهده می‌کنیم ...

باز از نکات قابل توجه ، موضوع گروهی است که شعارهای ضدبمب وضد جنگ در دست دارند . یکی از این شعارها با عبارت «بروید ، دورشوید» در اتومبیل توماس قرار داده میشود ولی این «پیام» بدون اعتنای عکاس از جا کنده شده زیر

اگراندیسمان

دست وپا میافتد وعکاس به‌کارگاه باز می‌گردد .

در کوچه خلوت ، پشت در کارگاه عکاس چندبار پیاپی بوق میزند . تنها یك پیرمردسراز خانه‌ای بیرون می‌کند واین نماینده گذشته حیران ازعمل بی‌انگیزه‌ی این جوان بخشم بااو مقابله می‌کند (مقابله مشابهی بین توماس وآن پیرمرد مغازه عتیقه فروشی در نوبت اول دیدار توماس از مغازه نیز موید نهایت بغض و عدم تفاهم از جانب یك نماینده نسل گذشته بیك نماینده نسل جوان بود .)

* * *

دختر پارك ، برای پس گرفتن عکس‌هایش به آتلیه توماس میآید ، این تنها زن بشخصیت وبااراده در بین تمام زنان اطراف توماس است که تاآن لحظه دیده‌ایم ، توماس میکوشد اورا «مدل» قرار بدهد ولی دختر نمی‌پذیرد ....

در طول دیدار سرشار از کشش درونی ونهانی ایندونفر که طی آن هنوز معنی کامل شخصیت دختر واصرار او در پس گرفتن عکس ونحوه مقابله‌اش باعکاس از نظر توماس (تماشاچی) پوشیده است ، مابادختر بعنوان اولین شخصیت باروح و معمائی فیلم که رفتارش در خدمت یك قصد و اراده خصوصی است ومتفکرانه‌عامدانه

زندگی میکند ، روبرو می‌شویم . او حتی وقتی که تن خود را به توماس عرضه می‌کند باز حالت آمر دارد ... رابطه ایندونفر که باتزویر از هردو سو توام است با خروج دختر در حالی که توماس یك فیلم قلابی باو داده است ، پایان می‌پذیرد ، عوض گله ندارد ، دختر نیز شماره تلفن قلابی داده است ، در حالی که هنوز از حقه توماس خبر ندارد .

در طول این دیدار بامعنی وبسیار خوش طرح وزیبا ، یك جااشاره‌ای به رابطه توماس ، بازنها وملال آواز زیبائی می‌شود وتاکیدی بروجود بچه در رابطه زن ومرد. در طی فیلم غیر از این مورد در دو لحظه دیگر ناظر توجه توماس به‌بچه‌ها هستیم ، گوئی وجود بچه بنحوی رابطه عقیم یك زن ومرد را (که فریب عشق از بین آندو رخت بربسته وجنسیت سریع نیز جز رضایت زود گذر حاصل نمیدهد) توجیه‌می‌کند... ونیز آیا بچه در زندگی خالی اکثر ما، معنای انتقال هستی وادامه هستی را ندارد ؟

اشاره زیبا وبامعنی دیگر در جریان موسیقی تندی پیش میآید که طی آن توماس به دختر که خود را همراه با ضرب آهنگ تکان میدهد میگوید :

ـــ نه ، اینطور نه ، خلاف ضرب ....

واین آن تلاشی است که نسل امروز یگانه راه اعلام موجودیت خویش تشخیص داده است ، خلاف مسیر معمول، خلاف روال عادی زندگی آدمهای عادی ملال‌انگیز...

* * *

صحنه «اگراندیسمان» ، لحظه‌ایست که برای توماس عکاس لحظه بزرگ «مکاشفه» باشد ... او در جریان چاپ عکسهای پارك، چیزی در جهت نگاه دختر نظرش را جلب می‌کند . مخل تلاقی نگاه دختر را روی تصویر مشخص وسپس تصویر را چاپ می‌کند وبااگراندیسمان های پیاپی از این قسمت ، به واقعیت یك قتل در پشت رابطه ظاهری عاشقانه پارك پی‌می‌برد .

جنایت در معنی وشکل متعارف آن ودر قیاس کلی واجتماعی (عدالت) مورد نظر توماس نیست . در اینجا واقعه‌ای رخ داده است که چشم توماس در معنی خلاف آن را مشاهده کرده وفقط چشم واقع‌بین دوربین بانگاه سرد وکاملا بی‌اعتناء آنرا ضبط کرده است . برای توماس انگیزه قتل وحتی قاتل ومقتول هیچکدام آشکار نیستند . آنچه اورا به قتل وقضیه آن ودخترك «گرم» می‌کند ، شکل معمائی آن است که در جریان کشف قضیه هرچه بیشتر اورا کنجکاو کرده وحل قضیه برایش بارضایت ویك جور ذوق زدگی همراه بوده ... ولی آنچه پس از کشف این ماجرا در تلفن بدوستش «ران» می‌گوید معنی ذوق وولع اورا روشن می‌کند . توماس جنایت را فقط در قالب عکسهائی که خودش از این ماجرا گرفته است مشاهده می‌کند وموضوع صرفنظر از نظر او بعنوان یك مورد جالب عکاسی (شاید برای چاپ در کتاب یا مجله) قابل اهمیت است .

اولین عاملی که برای انحراف ذهن توماس از این قضیه پیدا می‌شود (دو دختری که برای عکس گرفتن به کارگاه او میایند) بااستقبال توماس روبرو می‌شوند، گوئی خود او از آلوده شدن باین قضیه ، از علاقمند شدن‌به «معنای» قتل و وجه اشتراك احساسی باآن پیدا کردن بیم داشته باشد .

بازی توماس با دخترها اورا با احساسی از خلاء وآلودگی (کاغذ مچاله شده‌ای که بستر بازیگوشی آنهاست) بجا می‌گذارد . باحتم این «بازی» باز در توماس توجه وتفکر (شاید علیرغم میل خودش) نسبت به قتل بیدار می‌شود . در جستجوی ایجاد

اگراندیسمان

ارتباط باديگران ودر ميان گذاشتن موضوع بايك نفر ديگر (كه تلقي آن يك نفر ديگر محك اهميت موضوع نزد توماس مي‌تواند باشد) ، توماس به خانه دوست دخترش مي‌رود ولي‌اورا با رفيقه‌اش مشغول تر از آن مي‌بيند كه بشود حتي يك لحظه نزدشان توقف كرد .

عكاس شبانه به «پارك» رفته ، واز زير چشم آن چراغ «نئون» بي‌معني گذشته ؛ جسد آنجا افتاده ، نشانه‌اي فاقد هويت از يك جنايت بي‌هويت ، تقاله يك رويداد ، كه بصورت يك جسم بي‌معني هيچ كمكي در بيان معني آن رويداد نمي‌تواند بكند.

توماس به‌كارگاهش باز مي‌گردد درغياب او كساني به كارگاهش آمده عده چيز را بهم ريخته فيلم عكسهاي «پارك» وتمام عكسهاي چاپ شده را باخود برده‌اند وفقط گوشي بصورت يك يادآوري تمسخر آميز تنها چيزي كه هيچ نشانه ومدرك شخصي نيست (عكس محوي از جسد) را باقي گذاشته‌اند ، اين يك كار يك بازي دكنجه آميز باتوماس مي‌تواند باشد ، چون اگر اين عكس را هم نداشت در آينده نزديك يا دور مي‌توانست در تمام قضيه شك كند ، مي‌توانست فكر كند كه تمام اين جريان حواب وخيال ووهمي بيش نبوده ولي دردست داشتن اين عكس اورا از قاطعيت يك

چنين نتيجه‌گيري آرامش بخشي باز ميدارد ... در عين حال، قاطعيت يقين را نيز باو نميدهد ، اين عكس مي‌تواند انگيزه شك دائمي توماس باشد .

رفيقه نقاش نزد توماس مي‌آيد ، عكاس مي‌كوشد اورا در جريان بگذارد ولي نمي‌تواند آن معنائي را كه اين ماجرا براي او دارد به دختر منتقل كند ودختر كه خود گرفتار مسئله خصوصي خويش است از شكل حرفهاي توماس قضيه را باشك و تمسخر تلقي مي‌كند و ميرود .

عكاس به خيابان ميرود . در يك لحظه بين عابرين دختر «پارك» را مشاهده مي‌كند ولي دختر در لحظه بعد بنحو عجيبي ناپديد مي‌شود طوريكه عكاس نمي‌تواند در اين مورد بخود اطمينان بدهد ... تلاش وي براي يافتن دختر ، اورا ببث تالار موسيقي روز رهبري مي‌كند . آنجاكه گروهي جوان آهنگ تندي را اجرا مي‌كنند و گروهي جوان با چهره‌هاي مات وغرق خسته باين موسيقي گوش ميدهند ، موسيقي امروز كه دو مشخصه بارز آن صداي بلند وضرب سريع باشد ومصرفش انداختن ذهن شنونده بدون استفاده زيادي از جانب‌شنونده . آهنگي كه شنيدنش زحمت فكر كردن لازم ندارد وسروصداي شتابانش ذهن را از هر فكري مي‌پيرايد.

اگراندیسمان

دراینجا دستگاه «آمپـلی‌فایر» خراب میشود ویکی از نوازندگان باخشم‌گیتار خودرا خورد کرده شکسته آن‌را وسط تماشاچیان میاندازد اقبال عمومی باین هـدف بی‌معنی ، توجـه توماس را برمی‌انگیزد ، درواقع او به گیتارشکسته سرفا برای اینکه هدف دیگران است حریص میشود وبی‌معنی بودن این هدف راوقتی می‌فهمد کـه‌دیگران را در توجـه به گیتار ، باخودش یکی نمی‌بینند ... انگیزه‌ای بسیکی ومسخرگی یك گیتار شکسته اورا از تعقیب قضیه قتل منحرف کرده‌است .

با سلب این انگیزه توماس باز در دنباله مسیر قتل ودر جستجوی یافتن یـك همزبان بـه خانه‌دوستش «ران» میرود . دراینجا یك میهمانی برقرار است ودوست‌او «ران» باجمعی دیگر به دودکردن سیگارهای مخدر مشغولند «ران» ازاین عوالم دورتراز آن‌است کـه بتوان اورادرجریان قضیه قتل گذاشت . توماس در همان‌لحظات اول سعی در انتقال موضوع ، از قصـد خود منصرف میشود وبعـد کـه «ران» می‌پرسد :

ـ راستی گفتی دربارك چه دیدی ؟

جواب میدهد :

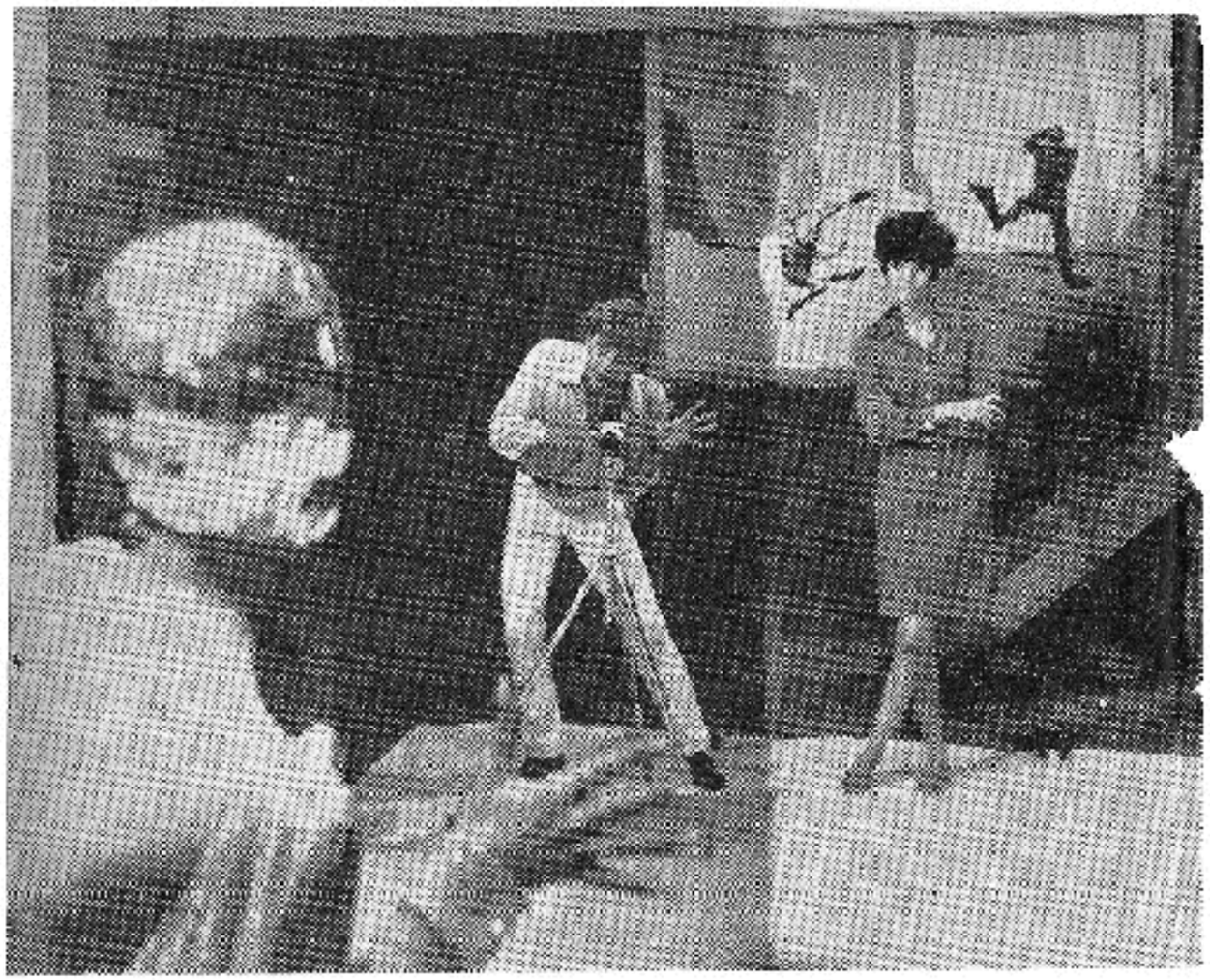
ـ هیچ

... وخود، تسلیم موقعیت میشود و میگذارد که موقعیت اورا تحقیر کند وجذبه موقت محیط همه‌چیز را از خاطرش ببرد .

صبح روز بعد ، توماس منگ ومخمور از بستر برمیخیزد ، بدنبال قدری بقایای یك مسئولیت مبهم کـه‌خواه‌ناخواه در اثر اطلاع از قضیه قتل در وجود او پیداشده به «پارك» میرود ...

اثری از جسد نیست . شب در فاصله‌ایکه «توماس» گرم انگیزه‌های آتی بـوده، قاتلین جسدرا برده‌اند و حالادیگر از تمام این ماجرا کمترین نشانه مجسم وقـابل ارائه‌ای (برای متقاعد کردن دیگران وانتقال موضوع بایشان) در دست نیست .

«توماس» کـه آخرین‌نشانه ودستاویز درك ووصول بیك واقعیت را از دست داده در خلاء وسیع خویش تنها وسرخورده بجا میماند . اگر او این واقعیت را می‌توانست بخودش ثابت کند در پوچ بی‌معنای وسیع زندگی ، زندگی‌ای‌کـه هیچ چیزش آنچنان کـه می‌نماید نیست و حقیقت کامل وتثبیت شده‌ای وجود ندارد و همه‌چیز وهم ومجاز می‌نماید ، دراین کابوس بیداری یك دستاویز کوچك ، مثـل



دستاویزی کـه آن نقش در نقاشی بی‌معنی خویش یافته بود ، برای خود پیدا میکرد، ولی‌حالا ...

دراین هنگام است کـه جماعت جوانان‌شاد وپرسروصدا ازراه فرامیرسند ،همان گروهی کـه باچهره‌های سفید کرده‌شان در شروع فیـلم دیدیم این چهره‌های‌سفید کـه اختلاف ظاهر را از بین برده ویك نوع هم شکلی عروسك داشتند به آدم‌ها داده (سمبل (نماد) نفی‌فردیت باشد) آیا تصویر دیگری از مجاز ظاهر آدمی نیست ؟

جوانان مشغول‌بازی تنیس میشوند کـه درآن توپ وراکتی در کار نیست ، توماس ابتدا با تمنی تمسخرآلود سرگرم تماشا میشود ولی بعد بتدریج گرم و مـحو بازی و حتی در توهم آن شریك میشود بطوریکه «توپ» راکـه خارج از محوطـه افتاده بر میدارد وبرای بازیکنان میاندازد .

در این حال ، بهساز پرتاب توپ موهوم، چهره‌درشت‌اودر معرض نگاه ما قرار می‌گیرد . چشمان توماس حرکات توپ را دنبال میکند ، کم‌کم چیزی از خاطره به ذهن او باز میگردد و چشمانش برای مدتی کوتاه رنگ تفکر وبادآوری را بخود میگیرد .... ودرهمین موقع :صدای توپه از خارج تصویر شنیده میشود !

... مجاز به لحن دلهره‌آور وغیرقابل توجیه و وحشتناکی بـه واقـعیت پیوسته است .

* * *

آگراندیسمان حیطه بی نهایت وسیعی است کـه میدان برای تکاپو و جستجو

بسیار دارد، اما در این حیطه راههای فرعی آنقدر زیاداست که هر پژوهنده میتواند برای خودش باخبرهای خصوصی از گشت وگذار و تماشای خصوصی باز گردد که حرفش با پژوهنده دیگر وپژوهندگان کاملا یکی نباشد.

«آگراندیسمان» سر راه رهرو جابجا پرسش می‌نشاند. پرسش‌هائی که تنها وجه اشتراک جهانی انسان‌های عصرماست که به گفته‌ی «اگر ذهنشان رشدطبیعی خودرا طی کرده باشد بطور قطع بسرگشتگی خواهد رسید.»

تنهائی که جوانان سپید چهره‌ی آغاز فیلم ضمن دویدن وفریادهای مصروعانه خویش به آن دوزن راهبه وآن سرباز گرد میزنند، تلقی آنها را نسبت به مذهب از یکطرف وسنت ونظام از سوی دیگر خلاصه میکند..

امروز بشر بنظر میرسد که همه مشعله‌های دیرین آسمانی و زمینی، را از دست داده باشد بی‌آنکه‌چیزی دراین قبال عایدش شده باشد ویا بتواند وبخواهد که برای خود بتراشد.

شرافت «هستی» و «وقوف» برایش دیگر اصالتی ندارد. آخرین جنگ بزرگ باتمام فجایع و مصایبش پشت گوش اوست، اما امروز هیچ یک از جانیان جنگ (بجز یک نفر) در زندانها باقی نمانده‌اند ویک جنگ بزرگ دیگر اجتناب ناپذیر بنظرمیرسد، در حالی که جنگ‌های محلی درتمام این بیست وچند سال مرتبا بردوام بوده‌است بشرامروز نه‌رسالتی را که علوم منقول قرون وسطی بمعنی محور کائنات برای او قائل بود قبول دارد ونه مشرب‌نفس تن (اشراق) را برای وصول به رستگاری ودل نهادگی... او خودرا نسبت به دنیائی که در آن زندگی میکند، نسبت به تنی که در آن اسیر است نامانوس حس میکند، ووجود روح در این قالب (بصورت تجلی فکر و حس) برایش مزاحم‌است ودفع این مزاحمت رادر توسل به تخدیر فکر بهر وسیله‌ای که شده با مستغرق شدن در عیش «آنی»، حسیت، در مخدرات، در هیاهوی موسیقی، در دویدن ومصروعانه فریاد زدن تشخیص داده است.

اگر برای خیام (ونس انگلیسی بعداز فیتزجرالد) نیاندیشیدن در لحظه زیستن باید باسعی وتعمد صورت می‌گرفت، نسل امروز این خوشبختی را دارد که برای فکر کردن محتاج سعی نیست، نیاندیشیدن برای او بصورت یک جور نحوه عادی زیستن در آینده است در روح او دیگر کمترین بارقه احساس واندیشه‌ای سر نمیزند که مزاحم وی شود، روح او که بفراموش کردن وپس زدن اندیشه واحساس خو گرفته، از دیر باز مرده است.

کلودرینس در سن ۷۷ سالگی درگذشت

نیویورک، ۳۰مه

□ کلودرینس بازیگر انگلیسی روز سه‌شنبه سی‌ام ماه مه مطابق با نهم خرداد ۱۳۴۶ دربیمارستان «لاکونیا» واقع در نیوهمپشایر درسن هفتاد و هفت سالگی درگذشت. او متولد دهم نوامبر ۱۸۸۹ متولدشده و ازدوازده سالگی واردکار نمایش‌شد وبعد درسن۴۳ سالگی فعالیتش را درسینما آغاز کرد. مشهورترین فیلمهای او عبارتند از «مستراسمیت بهواشنگتن میرود» با جیمز استوارت، «کازابلانکا» بااینگرید برگمن، شبح اپرا با نلسن ادی، «بدنام» با اینگرید برگمن.

جرج ویلهلم پابست پدررئالیسم‌سینمای‌آلمان درگذشت

□ دوشنبه بیست ونهم ماه مه مطابق باهشتم خردادماه، «جرج ویلهلم پابست» پدرسینمای رئالیسم آلمان وکاشف گرتاگاربو، بعد ازیک‌بیماری‌طولانی درمحل اقامتش «وین» بسن هشتاد ودوسالگی درگذشت. پابست هرگز راجع بخودش چیزی ننوشته وحتی تاریخ تولد او همیشه باپنج یا دهسال اختلاف در کتابها ومطبوعات چاپ شده، بهرحال درمورد او همینقدرمیدانندکه در بیست و هفتم اوت‌سال ۱۸۸۵ (یا۱۸۹۵) درشهر«وین» ویا درشهر«بوهم» متولد شده و تحصیلاتش‌را درشهروین انجام داده‌است. اویکی از درخشان‌ترین چهره های سینمای آلمان درزمان صامت‌بود وباپیدایش صدادرسینما، ازاوبعنوان یکی‌از باشخصیت‌ترین کارگردانان سینمای بین‌المللی نام برده میشد. اوسازنده چند فیلم‌فوق‌العاده بااهمیت وکلاسیک‌سینماست. اوباساختن فیلمی بنام «راه اندوه» گرتاگاربورا وارد دنیای‌سینما کرد

■

جرج‌ویلهلم‌پابست، فعالیتش‌را بعنوان بازیگردریکی از «تئاتر-واریته» های کوچک شهروین آغاز کرد. بعدوارد تئاتر مشهور «Landestheater Von Linz» شد ویکی ازنمایشنامه‌های مشهور«ابسن» را بعنوان‌میزانسن روی صحنه‌آورد. درسال ۱۹۱۴ با وقوع جنگ اجبارا دست ازفعالیت کشید و بخدمت درارتش‌خوانده‌شد. درسال ۱۹۱۷، بعد ازسه‌سال جنگ وزندگی در جبهه‌های‌مختلف اورابه‌بازداشتگاهی‌درفرانسه‌فرستادند. درآنجاخیلی‌زودموفق‌شد که تئاتر کوچکی برای‌همراهان وزندانیان‌برپا کند ودرزندان، مدیر، کارگردان وبازیگراول تئاترش‌شد وحتی‌درزندان‌نمایشنامه‌ای‌نوشت که‌بعدامایهٔ‌فیلم‌مشهورش «تراژدی‌معدن»شد.

در دسامبر ۱۹۱۸ بهوین مراجعت‌کرد، مدتی‌کارش روزنامه‌نویسی‌بود:

بعد بتوصیه بازیگر زنی بنام «ادل ساندروک» بعنوان ناظر هنری «Neue Diener Buhne» مشغول بکارشد. دو سال بعد موسسه سینمائی تاسیس کرد که در سال ۱۹۲۵ با فیلم «راه اندوه» باشرکت گرتا گاربو، مقام و اعتبار قابل ملاحظه‌ای کسب کرد. جرج. و. پابست با این فیلم که در آن یک مسئله اجتماعی در لباس دموکراتیک و یک روانکاوی «فرویدی» مطرح کرده بود، نشان داد که شخصیتش کاملا شکل گرفته است. دو سال بعد پابست فیلم «لیلی دامیتا» را ساخت و بعد سه فیلم تحت عناوین: «بحران» (۱۹۲۷)، «لولو» (۱۹۲۸)، و خاطرات یک زن روسپی (۱۹۲۹) را تهیه کرد که به «تریلوژی سکسوآل» معروف شده و در این سه فیلم «جنسیت» مسئله اصلی را تشکیل میدهد.

پابست در فیلمهای بعدیش مانند Westfront (جبهه غربی) مسائل عمیق اجتماعی را مطرح می‌کند. این فیلم یکی از مشهورترین آثار «پابست» است و حتی عده‌ای از منتقدین عقیده دارند که از نقطه نظر هنری خیلی با ارزش‌تر از فیلم موفق و مشهور «در جبهه غرب خبری نیست» می‌باشد.

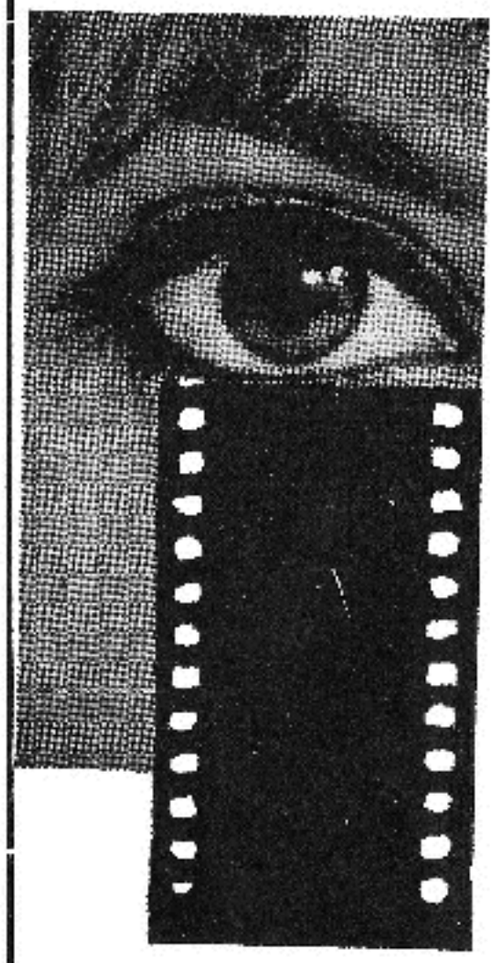
«ایرای سه‌پولی» اثر «برتولت برشت» و تراژدی معدن (۱۹۳۱) را از شاهکارهای جرج و یلهلم پابست و تاریخ سینما بحساب می‌آورند. هردوی این فیلمها بعد از ظهور رایش بزرگ و آدولف هیتلر توقیف شد و «گوبلز» شخصا از «پابست» خواست که خودش را در اختیار مقامات رایش بزرگ بگذارد، پاسخ پابست فرار به برلین و بعد به پاریس بود. در فرانسه دست به ساختن آثار فراموش نشدنی زد مانند «دون کیشوت» و یک کمدی مجارستانی و بالاخره سه فیلم صد درصد تجارتی از نوع «اروتیک» تهیه کرد. یک سفر هم برای ساختن فیلمی به هالیوود کرد ولی خیلی زود متوجه شد که امکان ساختن فیلمی که اودلش میخواهد در آن محیط وجود ندارد، بهمین علت خیلی زود مجددا به پاریس مراجعت کرد و فیلم جاسوسی «مادموازل دکتر» (۱۹۳۷) را ساخت.

در سال ۱۹۴۶ فیلمی تهیه کرد که فکرش را از سال ۱۹۳۶ در سر داشت این فیلم را در پاریس با نام «محاکمه» کارگردانی کرد؛ فیلمی است که با خشونت و بی‌رحمی تمام جهل، مسائل تبعیض نژادی و کهنه‌پرستی در مذهب را متهم می‌کند. این فیلم در فستیوال ۱۹۴۷ و نیز برنده جایزه شد. بدنبال این فیلم، یک فیلم دیگر از همان نوع سیاسی - تاریخی ساخت بنام «در بیستم ژوئن اتفاق افتاد» که ساختمانش بر مبنای سوء قصد به هیتلر بود و بعد با فیلم «آخرین پرده» به پایان غم‌انگیز هیتلر پرداخت.

در سال ۱۹۵۳ جرج. ویلهلم پابست به کارگردانی تئاتر - اپرا پرداخت و «قدت سرنوشت»، «آیدا» و پیس «تروواتوره» را در شهر «ورونا» (ایتالیا) روی صحنه آورد، و سپس در ایتالیا فیلمی ساخت بنام «Cose da pazzi» که از نظر هنری فاقد ارزش بود. تاریخ سینما آخرین فیلم پابست را فراموش می‌کند ولی خدمات و جنبش‌هائی که در سینمای آلمان و در نتیجه سینمای بین‌المللی بوجود آورد، هرگز از صفحات تاریخ سینما پاک نمی‌شود و از جرج ویلهلم پابست همیشه بعنوان یکی از مردان بزرگ سینما یاد خواهد شد.

□ برای تهیه این مطلب، روزنامه‌های «Il tempo» «Corriere della sera» چاپ ایتالیا را مورد استفاده قرار داده‌ایم.

انتقاد فیلم



مرد
تاریکی بالای پله‌ها
سراب
آپالوزا
برادران کارامازوف
آمریکا، آمریکا
در یک صبح زیبای تابستان
آگراندیسمان

مرد

● بعد از «هاد» در فیلمهای «مارتین ریت» یک تغییر ناگهانی ایجاد شده است. در حقیقت «هاد» برای «مارتین ریت» یکنوع جهش محسوب میشود بطوریکه میتوان مسیر کار «مارتین ریت» را بدو دوره قبل از «هاد» و بعد از «هاد» تقسیم کرد و فرق دورهٔ اخیر، «مارتین ریت» بصورت فیلمساز مشخصی در آمده است. لااقل آنقدر مشخص که بتوان بر روی نقاط ضعف او انگشت گذاشت.

وجه مشترک فیلمهای اخیر «مارتین ریت» عبارتست از انسانهائی معدود در یک محیط خالی از هرچیز دیگر. تعداد انگشت شماری از مطرودین در کویر زندگی. اشباحی تنها که بوسیله قشری از جلاء از سایرین جدا شده‌اند (و این جدائی انسانها از هم و معلق بودن آنها را در دریای هستی بیش از همه در فیلمبرداری «جیمز وانگ هو» میتوان احساس کرد و اصولا میتوان گفت که «مارتین ریت» قسمت عمدهٔ نمای روشنفکرانه فیلمهای اخیر خود را مدیون فیلمبرداری «جیمز وانگ هو» میباشد.)

در مورد این انسانهای معدود و زندانی در یک مکان نامحدود «مارتین ریت» ذهن خود را بر روی روابط فی‌مابین آنها متمرکز می‌سازد زیرا کار دیگری برای انجام دادن ندارد و حجم عمدهٔ آثار اخیر «مارتین ریت» را همین روابط تشکیل میدهد. روابط انسانهائی سرد و خشن و بی‌تفاوت که این صفات آنها زائیده خمورگی‌شان میباشد. خمودگی که خود از تعلیق اینها در سرزمین اشباح ناشی شده است. و جریان پرداخت «مارتین ریت»

نیز متناسب با این خودگی کند و بطئی است. درمیان عناصر پرداختی «مارتین ریت» چیزی که بیش از همه جلب نظر می کند مکث‌های اوست. این مکث‌ها اکثرا خیلی طولانی هستند. آنقدر طولانی هستند که بما فرصت می‌دهند تا متوجه شویم که تاکیدهای «مارتین ریت» صرف محل های ناصحیحی شده است. درفیلمهای اخیر «مارتین ریت» هسته مرکزی اثر را انسانی تشکیل میدهد که به نحوی علیه اصول خشک و ریاکارانه تمدن قیام میکند.

این انسان از بقیه انسانهای «مارتین ریت» خسته‌تر و خسته‌تر است. زیرا استنشاق هوای چنین محیطی بیش از همه بامزاج او ناسازگاری دارد.

در وسترن نو «مساد» محتوی اثر به پرداخت «مارتین ریت» سازگاری داشت وهمین باعث شد که فیلم نمای قابل قبولی داشته باشد. ولی درفیلم‌های بعدی که «مارتین ریت» در برابر زمانهای گذشته غرب قرار گرفته است این ناسازگاری بیشتر جلب توجه میکند. واکنون در «مرده

که بامحتوی سروکار داریم که فیلم را در زمره آثار مکتب شخصی چون مکتب وسترن قرار میدهد، این ناسازگاری باوج خود میرسد. نظیر کلیه مواردی که فیلمسازی در برابر یک مکتب شخصی قرار میگیرد، فرصت مناسبی برای ارزیابی فیلمساز داریم.

فیلم ماجرای فدا شدن یک وجود باارزش یک قهرمان، یک «مرد» است. ماجرای فدا شدن انسانی است که ارزش زنده‌ماندن دارد درراه انسانهائی که ارزش زنده ماندن ندارند. (متاسفانه‌در این آب و خاک ما پنهان کردن جریان کشته شدن قهرمان فیلم از نظر تماشاچی به‌این‌مایه‌فیلم لطمه خورده‌است)

ماجرای جانشین شدن این شهامت و مردانگی گذشته‌است بوسیله ریاوخودگی امروزه. این قهرمان‌چون حاضر بپذیرش این ریا وتزویر نیست از آن‌می گریزد و قدرت و شهامت و قهرمانی و جوانمردی گذشته‌را درمیان سرخپوستان پیدامیکند. گمشده گذشته‌هایش را درجزئی باقیمانده گذشته هایش را در جزئی باقیماندهٔ گذشته در زمان حال باز میابد. نسل خموده و ریاکار اطراف او نیز به این مردانگی و قدرت و شهامت آن احتیاج دارد ولی در عین‌حال آنرا مورد تحقیر قرار میدهد.

... ودراینجا «مارتین‌ریت» دربرابر دو عامل قرارداره. مردبا ارزش گذشته و نسل فاسد و مردهٔ زمان حال. قاعدتاً باید نیروی کارگردان صرف زنده نگاه داشتن وحیات بخشیدن به‌قهرمانش‌شود. وظاهرا «مارتین‌ریت» نیز همین قصدرا دارد. منتها برای اینکارراهی که انتخاب کرده‌است عبارتست از حمله به‌آن نسل مرده. و آنقدر سرگرم اینکار و در آن غرق میشود که قهرمانش را نیز همراه‌با آنها به‌دیار مرگ میفرستد. در حقیقت این قهرمان فیلم نیست که « زندگی را نیز همراه بامردگان دفن کرده » بلکه «مارتین‌ریت» است که چنین کاری انجام داده کلیه تاکیدهای «مارتین‌ریت» صرف انتقاد از اخلاقیات ریاکارانه این نسل فاسد شده است. آن چیزهائی که در سینما و بخصوص درمکتب اصیلی چون مکتب وسترن اگرهم‌وجود داشته‌باشند باید خیلی سریع پشت سرگذاشته‌شوند. ولی درعوض قسمتهائی که باید در فیلمهای وسترن مورد بررسی بیشتری قرارگیرند بکلی فراموش شده‌اند. در حقیقت « مارتین ریت » کلیشه منفی آن چیزی را ساخته است که محتوی فیلم دراختیارش گذارده.

« مارتین ریت » در فیلم خود دو مایه دراختیار داشته است. مایه‌عظمت و مردانگی از دست رفته ومایه تمهیضات مزادی. قاعدتا باید مایه اولی محور اصلی فیلم را تشکیل و دومی فقط در حکم یک مایه فرعی ووسیله‌ای برای بیشتر جلوه بخشیدن به‌تم اولی باشد. ولی با انتقادات اخلاقی «مارتین‌ریت» اینمومایه عملاموقعیت‌خود راباهم‌عوض کرده‌اند.

تاکیدهای افراطی «مارتین‌ریت» در انتقاد از اخلاقیات خود به‌اخلاقیات سطح بالاتری منجر میشود. « مارتین ریت » برروی آنچه که‌بد میداند تأکید میکند. و نیز بر روی آنچه که خوب میداند تاکید میکند. و خلاصه برروی آنچه‌که میداند تاکید میکند و این بزرگترین نقص‌کار « مارتین ریت » است. « مارتین ریت » همیشه دانش خود را به‌رخ تماشاچی میکشد. تمام آنچه راکه میداند به‌ضرب پتک‌در مغز تماشاچی فرومیکند. و در نتیجه

تاریکی بالای پله‌ها

* نمایش به تعویق افتاده ودیرتر از موعد مقرر این فیلم باعث میشود که یکبار دیگر نام آشنای کارگردانی به خاطرمان خطور نماید .

«دلبرت‌مان» کارگردانی بود که هنگامیکه در ۱۹۵۵ جایزه اسکار بهترین کارگردان سال را بخاطر فیلم «مارتی» گرفت همه برروی آینده درخشان او حساب میکردند ووقتی سال بعد نیز فیلم «محفل مجردها» وپس از آن «نیمه شب» را ساخت حدس قبلی مردم را پیش از پیش تایید نمود .

ولی بعد بتدریج فیلمهای او آن گیرائی اولیه خود را از دست دادند واو نیز طبعا بتدریج آن شهرت اولیه را از دست داد وبباد فراموشی سپرده شد، بطوریکه امروز اکثریت فیلمهای اورا فیلم‌های فکاهی «یونیورسال» تشکیل میدهد .

اینکه چطور شد «دلبرت مان» اینطور سقوط کرد محتاج بررسی دقیق‌تری است . قبل از هر چیز باید بخاطر بیآوریم که قسمت عمده فیلمهای او «مارتی» «محفل مجردها» «نیمه شب» ، «هوس زیر درخت نارون» «میزهای جداگانه» و «تاریکی بالای پله» اقتباسی از یک نمایشنامه (و در مورد دو فیلم اول نمایشنامه تلویزیونی) بوده‌اند واوبیش ازهرچیز دیگر بعنوان یک‌مفسر نمایشنامه‌های تماشاخانه‌ای شناخته شده بوده .

موفقیت سه‌فیلم اولیه اومرهون پرداخت‌واقع گرایانه آن‌بود که‌با دقتی قابل تحسین جزئیات واقعیت های زندگی روزمره را برروی پرده منعکس ساخته بود . و این موفقیت را باید بیشتر مدیون نویسنده نمایشنامه های مزبور دانست تا کارگردانی «دلبرت‌مان» .

هرسه‌نمایشنامه فوق‌اثرنمایش نویس‌معروف «پدی‌چایفسکی» میباشد. «چایفسکی» که‌زمانی گفته‌بود «کارگردان باید غلام حلقه بگوش نمایشنامه نویس باشد» بانوشته های خود عملا وفاداری خود را به این گفته ثابت کرده است . « چایفسکی » در نمایشنامه های خود ، با توجه به حتی جزئی‌ترین امور وناچیزترین عناصر متشکله اثر ، عملا تکلیف کارگردان را دقیقا تعیین نموده واز طرف دیگر هرگونه آزادی را از او سلب نموده است .

برای نمایشنامه های «پدی چایفسکی» احتیاج به کارگردانی است که استعدادو توانائی ترجمه کلمات نمایشنامه را بتصاویر سینما داشته باشد . بی‌آنکه شخصیت فکری مشخصی داشته باشد تافقدان آزادی حاصله باعث ناراحتی اووپیدایش اشکالات احتمالی شود . خلاصه کلام کارگردانی مثل «دلبرت‌مان» .

بهمین جهت تا هنگامیکه «دلبرت مان» بکارگردانی نمایشنامه های «چایفسکی» می‌پرداخت عجز او نمایان نبود . ولی هنگامیکه از «چایفسکی» جدا شد وبه سراغ

آثارش ، مانندآثار هرهنرمند دیگری که اصرار دارد تاآخرین قطره عصارهٔ معلوماتش را در اثرش بگنجاند ، زیر بنای چندان محکمی‌ندارد. «همینگوی» زمانی‌گفته بودکه اثریک هنرمند باید مانندکوه یخ باشدکه فقط یک هشتم‌آن بیرون ازآب ومابقی‌آن در زیر آب است.

ولی درمورد ماحصل‌کار «مارتین ریت » جریان درست برعکس‌اینست.

کیومرث وجدانی

نمایشنامه‌های سایر نمایش‌نویس‌ها رفت، نمایش‌نویس‌هائیکه به‌اندازه «چایفسکی» تکلیف کارگردان را معلوم نمیکنند ، اینجا دیگر او مجبور بود از وجود خود مایه بگذارد. ووقتی این کار راکرد ... نتیجه بارز آنرا بهتر از هر موقع دیگری میتوانیم در «تاریکی بالای پله‌ها» ببینیم .

«تاریکی بالای پله‌ها» مانند سایر نمایشنامه های «ویلیام اینج» (پیک نیک ایستگاه اتوبوس شبای کوچك بز گرد و ...) ماجرای بر خورد و مواجه انسانها با موانع بزرگ زندگی است وعجز آنها در برابر این موانع وتلاش آنها در عین این عجز . خوشبینی ذاتی «اینج» باعث میشود که این انسانها در انتهای کار به پیروزی نائل آیند. ولی‌درعین حال‌این پیروزی بامصالحه توافق بامحدودیتهای زندگی همراه است. بدین ترتیب در وراء خوشبینی «اینج» لحن تلخی جلب نظر میکند .

در «تاریکی بالای‌پله‌ها» نیزافرادیك خانواده‌را گرفتارمشکلات خود میبینیم . مردیکه گذشت زمان‌وتغییراجتماع حرفه‌او ووجود اورا چون زباله‌های بدور افکنده ویرای اونیز عوض شدن ، ترك سنتهای خود وهم‌هنگ شدن با زمان ومعیارهای نسل فعلی کار چندان آسانی نیست زنی که نگران درهم پاشیده شدن کانون خانوادگی میباشد . دختر جوانی که طریقه ارتباط بادنیای خارج را می‌آموزد وپسر خردسال که ،ولین درسهای مبارزه زندگی را فرامیگیرد . ولی اینها مشکل اساسی این خانواده نیست .

مشکل اساسی آنها عدم توانائی درك مشکلات یکدیگر است . مشکل اساسی آنها عدم‌تفاهم است . همین عدم تفاهم است که باعث می‌شود شکاف وخلاء عظیمی بین این انسانها احساس کنیم .

وفاداری کامل «اینج» به سنت های پایرجای نمایشنامه‌نویسی باعث میشود که نمایشنامه‌های اواز سه قسمت تشکیل شده باشند : معرفی وارائه مشکل ، بحران مشکل، وحل مشکل ، ودر اینجا نیز ما در طی سه مرحله مشخص شاهد پیدایش وبخود شکل گرفتن این عدم تفاهم ، اوج گرفتن وشدت یافتن آن تارسیدن بیك مرحله بحرانی وبالاخره حل شدن مشکلات وبرقراری تفاهم هستیم .

در مکان محدود صحنه تماشاخانه این‌سلسله ماجراها مفهومی غیرار مفهوم متعارفی خود پیدا میکنند . در این حال تنها دنیای موجود اطاق نشیمن این خانواده چهار نفری است و پله‌هائیکه بطبقه بالا میرود وقسمت های فوقانی آن در تاریکی غرق شده است . غیر از این هیچ چیز وجود ندارد . تمام نشانه‌هائیکه حکایت از دنیای خارج از این اطاق میکنند سایه‌ها واشباحی بیش نیستند .

این خانواده چهار نفری تنها ساکن این دنیا هستند . باعدم تفاهم های موجود بین آنها وآینده‌ای تاریك که در انتظار آنهاست آینده‌ای چون آن تاریکی بالای‌پله‌ها، واین‌پله‌ها وتاریکی بالای‌آن معرف ومظهر این آینده میباشد . حال این آینده ، این تاریکی بالای پله‌ها ، چه تهدید آمیز ونامطمئن باشد (تصور شبی که پدر خانواده خانه را ترك میکند) وچه امیدبخش (بالا رفتن زن وشوهر از پله‌ها در انتهای نمایشنامه) درهر صورت صفت انکار ناپذیر آن تاریك بودن ومجهول بودن آنست .

... وقتی آقای «دلبرت‌مان» این نمایشنامه را به فیلم برمی‌گرداند ، اولین کاری که طبق اصول وروشهای معموله فیلم کردن یك نمایشنامه ، صورت میگیرد عبارتست از گسترش مکان وقوع ماجراها ، در این جا دیگر ماجراها فقط وفقط در اطاق نشیمن این خانواده وقوع‌نمییابند بلکه قسمت اعظم این‌وقایع در خارج از این اطاق صورت میگیرد . البته این اولین قدم در راه سینمائی ساختن یك اثر نمایشی است . ولی ببینیم در این مورد خاص این عمل چه نتیجه‌ای بار میآورد .

در حالیکه در نمایشنامه ، خانه این خانواده تنها دنیای موجود محسوب میشد . در فیلم کارگردان این خانه را از بین هزاران خانه دیگر انتخاب میکند ، پس برای کارگردان خانه‌های دیگری غیر از این خانه نیز وجود دارند .

از طرف دیگر ارزش اثر «ویلیام‌اینج» بسته بهمین محدود بودن مکان وقوع داستان در چهار دیواری منزل این خانواده میباشد . زیرا در اینحال این منزل تا

حد این دنیا ، واین خانواده تا حد ساکنین این دنیا ، با مشکلاتشان ، عدم تفاهم‌هایشان ، تنهائی وسرگردانی‌شان ، کلیت وعمومیت می‌یابد . ولی حال که در فیلم بجز این خانه دنیا و خانه‌های دیگری نیز وجود دارند ، این مکان واین افراد آن کلیت را از دست میدهند . وفیلم تا حد یك نمایش خانوادگی تنزل میکند. خانواده‌ای بامشکلاتی که تماشاچی سی‌سال است آنها را بصورتهای مختلف دیده . آنقدر دیده که حتی جزئیات آنها را هم دیگر از حفظ میداند . بیکار شدن شوهر ، ولخرجی زن، دعوا برسر پول ، برسر خیانت شوهر ، برسر تربیت بچه‌ها ... واین افراد مدام در حالیکه از اینجا به‌آنجا میروند برسر این مسائل بحث میکنند . ویله‌ها وتاریکی بالای آن... اساسا فراموش میشود !

«دلبرت‌مان» برای دستیابی به واقعیتی نظیر واقعیت «مارتی» سعی‌دارد تاآنجا که می‌تواند به جزئیات بپردازد ، برای ارائه واقعیت زندگی روزمره عناصر متشکله را تجزیه میکند، وآنقدر از جوانب مختلف بهبررسی آنها میپردازد تا تماشاچی را بر کیفیت وماهیت آنها مسلط میگرداند . باارائه این جزئیات وجود این عناصر برای تماشاچی عادی میشود .

بدین ترتیب کارگردان بر «واقعیت» مورد نظر دسترسی مییابد ولی در عوض روح اثر از بین میرود . زیرا در جریان این واقعیت پردازی عناصر اساسی اثر(پله‌ها، آن جوانك یهودی که به قیمت نابودی خود سعادت وتفاهم را به این خانواده باز گرداند) مفهوم اضافی خود را از دست داده‌اند در اینحال دیگر اثر چیزی را بیان نمیکند . اثر بی‌تفاوتی است که عناصر بیانی خود را از دست داده است بی‌آنکه چیز دیگری جانشین آن شده باشد .

هنگامیکه کارگردانی قصد ترجمه یك اثر تماشاخانه را به سینما دارد باید در جریان تغییرات حاصله در طی این ترجمه از وجود خود مایه بگذارد وعناصر بیانی جدیدی برای اثر بیآفریند . ویا لااقل عناصر اساسی تشکیل دهنده پیام اثر را با حفظ ماهیت ومفهومشان در اثرخود نگهدارد واگر هیچکدام ازاینهو کار رانمیتواند انجام دهد ... همان بهتر که غلام حلقه بگوش نمایشنامه نویس باشد !

کیومرث وجدانی

کارگردان : دلبرت‌مان ــ تهیه‌کننده : مایکل گاریسون ــ داستان از : هاربت فرانك وایروین راویچ (اقتباس از نمایشنامه «تاریکی‌بالای پله‌ها» اثر «ویلیام اینج» مدیر فیلمبرداری : هاری استرادلینگ ــ آهنگساز : ماکس استاینر ــ هنرپیشگان: دورونی مك‌گوایر ــ رابرت‌پرستون ــ شرلی ایت‌ــ ایوآردن ــ محصول رنگی (تکنی کالر) ۱۹۶۰ کمپانی برادران وارنر .

سراب

● دیدن «سراب» قبل‌از هرچیزدیگرفرصتی است جهت آشنائی بیشتربا «پیتراستون» سناریست بااستعدادی که نبوغ اوراقبلادر«معما»دیده‌ایم. البته در ایجادیگر نبوغ «پیتراستون»در داستان‌بافی و خلق هیجان و پیچش‌های غیرقابل پیش‌بینی‌داستان‌وترکیب‌عناصر داستانی بطوریکه کوچك‌ترین نقص وخللی دراین ترکیب دیده نشود، چنین نبوغی دراینجا به اندازه «معما» بچشم نمی‌خورد ولی رشته های پیوند بین ایندوموضوع آنقدر محکم هست که‌بتوان‌نحوه فکری خالق واحدی‌رادرهردوی آنهامنعکس یافت .

در اینجا نیز مانند «معما» در وراء دلهره پیشرونده‌درطول‌فیلم‌میتوان سرگردانی یك انسان را بین دوقطب حقیقت‌ودروغ مشاهده‌کرد. منتها ایندو قطب‌حقیقت‌ودروغ‌دراینجا نمائی خاص‌تر،مشخص‌تر، واضح‌تر، ومحدودتر بخود گرفته است . در اینجا قهرمان اصلی فیلم بین واقعیت دنیای مادی و رؤیای دنیای درونی،بین ذهنیت‌وعینیت، بین‌محیط جامد زندگیش و سراب توهماتش سرگردان‌است. وبدین ترتیب باز باهمان سئوال همیشگی، که‌بارها در عمرمان از خودمان پرسیده‌ایم،روبرو میشویم که «آیا آنچه‌که می‌بینیم واقعیت است یا صرفاً یك رویاست ؟»

بازهم مانند «معما» دلهره‌داستان‌حکم‌زمینه‌ای را دارد بمنظور آماده ساختن تماشاچی جهت پذیرفتن‌تردیدوسرگردانی قهرمان‌فیلم در جستجوی حقیقت و از آن بالاتر شریك شدن تماشاچی در این سرگردانی با او ودراینجا جلوه‌این هیجان خیلی زود چهره خودرا بما نشان میدهد . بمحض‌تمام‌شدن نوشته‌های فیلم در یك دورنمای کلی شهر نیویورك چراغهای یك آسمان‌خراش را می بینیم که ناگهان همگی خاموش میشوند وآسمان خراش مزبور کلا غرق‌در تاریکی میگردد .

یك‌چیز غیرعادی که درهمان قدم اول باایجاد یك ضربه ما را آماده ورود وسیر دریك دنیای جدا از واقعیتهای مادی میسازد. درقلب تاریکی‌های راهروهای پیچ‌درپیچ این آسمان خراش،انسان تنهائی را می‌بینیم که ظلمت محیط این آسمان خراش در حقیقت‌انعکاسی از تاریکی دنیای درونی اوست . درون روح او مانند یخچال منزلش‌کاملا خالی است . این انسان بین‌گذشته و آینده معلق است . نه‌گذشته برایش وجود خارجی دارد و نه آینده . فقط لحظه حال را میتواند حس‌کند فقط به‌این لحظه وبه‌موجودیت خود ایمان دارد . وحتی تصورش را هم نمیتواند بکند که اصولا چنین چیزهائی ممکنست وجود داشته باشند ... و بعد ندائی ازگذشته‌ها ، از دنیائی غیر ازدنیای غرق در تاریکی او ، بگوش میرسد . و اورا بی‌اراده درجستجوی‌حقیقت‌بدنبال خود میکشاند. انگیزه‌ای که این مرد را در صبح روزبعد مجدداً بهزیرزمین آن آسمان خراش می

کشانند همان نیاز اجتناب ناپذیری است که دراین قبیل مواردانسان را بدنبال‌جواب سئوالش به‌مرکزچنین گردابی‌سوق میدهد.

وآنچه که‌سرگردانی بین این حقیقت وروبا ، بین این عینیت و ذهنیت را جالب میسازدابهامی است که‌گریبانگیرتماشاچی شده است .ابهامی که‌خود از تنهائی قهرمان فیلم سرچشمه‌گرفته است . و ماجرا تا هنگامی جالب باقی میماند که این ابهام واین تنهائی پابرجا باقی ماندمانند.

ولی متاسفانه خیلی زود (یعنی تقریبا در اواسط فیلم)به‌این‌تنهائی خاتمه داده میشود . و کسان‌دیگری(یک‌کارآگاه و نیز معشوقه سابق آن مرد) نیزدر دنیای‌ذهنی قهرمان فیلم سهیم می - شوند . و بدین ترتیب عملا این ذهنیت نابود میشود . وابهام واقعیت داشتن پدیده های محیط جای خود را به ماجرای کشف یک‌گذشته مجهول و فراموش شده میدهد . و نمای درونی داستان‌مبدل به‌یک نمای برونی‌میشود. وآنچه که از اعماق یک منطقه ذهنی شروع شده بود به‌سطحی ترین قشر دلهره‌داستان‌ختم‌میگردد.

شاید کارگردان‌حساس تری می‌توانست این‌نقص داستان را از نظر پنهان سازد . ولی کارگردانی می تفاوت «ادوارددیمتریک» و پیروی کورکورانه او از داستان نقائص کار را بیشتر نمایان میسازند . مضمون‌هائی که دربالاذکر شدندهمگی‌زائیده جریان وقایع داستان میباشند نه بوجودآمده‌در بطن‌تصاویر فیلم . بر خلاف داستان فیلم که سعی‌دارد درابهام مرزمشترک واقعیت وخیال بپیشروی‌خود ادامه‌بدهد، تصاویر کارگردان همیشه بانوعی‌قاطعیت‌همراه‌است قاطعیت درمورد واقعیت عادی‌محیط رغم‌قاطعیت‌در مورددنیای ذهنی‌خیالات واوهام قهرمان فیلم، در نتیجه‌ایندو دنیای‌واقعیت واوهام بخودی خود و بسهولت از یکدیگر جدا میشوند . بطوریکه حتی باتر نگ‌بازی بازمان و سیر متناوب درگذشته و حال نیز نمیتوان‌آنها را بهم ربط داد. (بخصوص که بی تفاوتی‌کارگردان باعث‌شده که‌این توسان بین گذشته وحال ، بعلت نا- کافیتی او در ایجاد پیوستگی آنها ، تصنعی جلوه‌کند .)

و علت این نقص‌کار « دیمتریک » تاهنگامی که داستان خود چیزی

برای بازگو کردن دارد، یعنی تاهنگامیکه تنهائی قهرمان داستان و ابهام فیلم‌باقی‌است ، معلوم‌نمی شود . ولی پس از این که این‌ابهام مبدل‌بقاطعیت و آن ذهنیت‌مبدل به عینیت گردید ، اشکال کار «دیمتریک» نیز آشکار میگردد .

پرداخت کارگردان‌در تمام‌این‌مدت یک‌پرداخت ذاتا عینی بوده گرچه‌گاه وبیگاه مسیر داستان‌آن را وادار به‌ورود درمنطقه ذهنیات ساختند که برای چنین داستانی نحوه پرداخت‌صحیحی نبوده - است .

زیرا گرچه این ماجراها بالاخره‌بواقعیت محیط‌خارج‌منتهی‌میشوند، ولی سرمنشاء آنها هنوز بچهارچوب وجودقهرمان فیلم و دنیای‌ذهنیات او محدودمیشود . مادرصحنه بیادآوردن گذشته‌اش‌وی راهی‌بینیم‌که پس ازسقوط آن‌مرد ابتدا گرفتارهیجان میگردد و پس‌ازچندلحظه به‌بیماری فراموشی دچار میشود وبلافاصله‌قیافه‌عادی وبی‌تفاوت خود را بازمی یابد. ولی این غیرممکن است. البته‌شخص‌ممکنست گذشته خودرا مجددا بیاد آورد ولی‌نمیتواندمانند یک ناظربیگانه شاهداین قضایا ووقایع باشد .

این‌پرداخت عینی‌آن عمق‌سرگردانی‌بین‌واقعیت وخیال رااز فیلم‌میگیرد. وفیلم را پس‌ازآن شروع زیباونویدبخش تاحد یک اثر هیجان آور تنزل میدهد .

درحالیکه در مورد قهرمان‌فیلم آنچه راکه توهم میپنداشت در آخرکار واقعیت از آب درآمد ، برعکس درمورد تماشاچی آنچه راکه‌او واقعی یافته بود، یعنی‌وجود دنیای توهمات قهرمان فیلم در آخر کار مجازی از آب‌در میآید.درحالیکه‌تماشاچی در تمام مدت بدنبال این دنیای‌ذهنی‌دویده در آخر کارهنگامیکه به‌آن‌میرسد فقط یکمشت جنایت کار عفت‌تبدست‌ویک‌ماجرای جنائی‌دربرابرخودمشاهده میکنند.در حقیقت سراب واقعی را تماشاچی بچشم می‌بیند .

گیومرث‌وجدانی

کارگردان : ادوارد دیمتریک - تهیه کننده : هاری کلمر - داستان‌از : پیتراستود - مدیرفیلمبرداری جوزف دوناله - آهنگساز : گوئینسی‌جونز.

هنرپیشگان: گریگوری پک - دایان بیکر - والتر ماتیو - محصول ۱۹۶۷ کمپانی یونیورسال .

آپالوزا

* پس از « خاطرات یك مامور » این دومین باری است که با « سیدنی فیوری » بعنوان یك کارگردان مشخص و موجودی متفاوت با سازنده آثار بی‌تفاوتی چون موزیکال های « کلیف ریچاردز » مواجه میشویم. ونیز پس از « خاطرات یك مامور » این دومین باری است که می‌بینیم « فیوری » به مبارزه با یك سنت سینمائی برخاسته است .

« فیوری » با مکتب وسترن نیز خواسته است همان کاری را بکند که با رشته فیلمهای « باند » کرده است فیلم علی‌رغم ظاهر بر طمطراق آن یك فیلم « ضد وسترن » است. باز هم مانند « خاطرات یك مامور » یك واقعیت تلخ به رخ تماشاچی کشیده شده است و فیلم از حد این واقعیت تلخ شروع به پیشروی به‌سوی عنصر فانتزی معمول و همیشگی فیلم های وسترن میکند و در آخر کار در نیمه راه این مسیر از حرکت باز می‌ایستد .

محور اصلی فیلم ، مانند هر وسترن دیگری ، عبارتست از یك قهرمان . و فرق اساسی کار « سیدنی فیوری » در اینجا با کار سایرین در وسترن دیگر ، و آنچه که بکار از این نمای « ضد وسترن » را بخشیده ، در همین تلقی او از این قهرمان و پرداخت او در این زمینه نهفته است. قهرمان « فیوری » مانند سایر قهرمانهای وسترن یك نیمه‌خدا ، یك فوق بشر ، یك انسان فناناپذیر ، یك موجود شکست ناپذیر ، یك مظهر شهامت ، قدرت عظمت . . . و خلاصه یك قهرمان ایده‌آل نیست . قهرمان « سیدنی فیوری » ترکیبی است از ضعف و قدرت . و باز مانند « خاطرات یك مامور » ضعف‌های این قهرمان بیشتر از قدرتهای او جلب نظر کارگردان را نموده است . وقسمت عمده نیرو و تاکید کارگردان صرف نشان دادن همین ضعف ها شده است .

قهرمان « فیوری » یك مجری ذاتی عدالت نیست. انسان خسته‌ای است که تلخی جنگ و آدمکشی و دربدری و سرگردانی را چشیده و برخلاف سایر قهرمانان وسترن که پس از پیروزی درمبارزه و نابود شدن نماد بدی و پلیدی و برقرار ساختن عدالت ، سوار براسب و درگوشه افق از نظر ناپدید میشوند تا مشابه همین مبارزه را درجای دیگری تکرار کنند ، او قصد دارد بقیه عمر خودرا درسرزمینی که اورا در دامان خود بزرگ کرده به آرامی و صفا بگذراند (و جالب

آنکه در انتهای فیلم نیز همین کار را میکند.) در حقیقت در اینجا قهرمان ایده‌آل همیشگی فیلمهای وسترن ، به سمت زندگی روزمره ، به سمت « واقعیت » روزمره روی آورده است . و تمام آرزو های این انسان در وجود یك اسب ، یك آپالوزای مکزیکی ، متمرکز شده است .

و ما یکبار دیگر اسبی را بعنوان نماد ایده‌آلها می‌بینیم . منتها در اینجا واقع‌گرا بودن قهرمان فیلم بجای فانتزی بودن او باعث شده است که این اسب ، جدا از سوار کارش ، در فیلم ماهیت و مفهوم مستقلی داشته باشد .

قهرمان « فیوری » در تمام مدت فیلم در برابر دشمنانش ضعیف است . واین ضعف آشکارا بچشم ما میخورد زیرا برای آشکار ساختن چنین ضعفی کارگردان برروی قدرت نیروی مخالف تاکید کرده است. واز آن بالاتر نسبت به این قدرت علاقه نشان داده است . کارگردان خیلی بیشتر از اینکه به قهرمان خود علاقه نشان دهد نسبت به رقیب مکزیکی او علاقه نشان داده است . بدین ترتیب نسخه ساده فیلمهای وسترن را، نسخه ساده مبارزه خوبی و بدی و پیروزی خوبی در انتهای کار، این نسخه تخطی ناپذیر را برهم زده است . واثر خودرا مبدل بیك کلاف سردرگم نموده است .

مکتب وسترن ، باسادگی‌اش ، هیجانش ، شهامت و قدرت وعظمت نهفته در ذاتش ، رویای طلائی جاودانی تماشاچی است ، واکنون « سیدنی فیوری » بخاطر دستیابی به واقعیت اجزاء این رویا را درهم ریخته است. بدست خود این رویا را بدور افکنده است . ولی در

عوض چه‌چیز نصیب او شده‌است؟ هیچ! زیرا این رویا صد در صد ترکیبش رویاست . دیگر چیزی در وراء آن وجود ندارد . «فیوری» این‌رویارا بعمد از تماشاچی خود دریغ داشته است . بی‌آنکه چیز دیگری (مثلا واقعیت) دراختیار داشته باشد تا به او ارائه دهد.

وبهمین جهت نتیجه کار او به صورت اثری درآمده است خسته کننده : یکنواخت وبی تفاوت .

تاآنحد بی تفاوت که تماشاچی بتدریج در طی فیلم متوجه نقائص آن شود . متوجه پرداخت تصویری اغراق‌آمیز کارگردان ، باآن تصاویر شلوغ و انباشته از اشیاء مختلف وباآن زوایای غریب ودور از ذهن دوربین . پرداختی اغراقی که چه در ترکیب کلی فیلم وچه درلحظات پراکنده آن صرف هیچ وپوچ شده است ، متوجه کش داده شدن بی جهت داستان و زائد بودن حدود دوسوم داستان فیلم او بالاخره متوجه کش داده شدن پرداخت کارگردان در ارائه عناصر متشکله داستان (نشان‌دادن‌جعبه حاوی‌عقربها را بخاطر بیاوریم) که صرفا از تمایل کارگردان به خود نمائی سرچشمه میگیرد .

وسرمنشاء شکست های «فیوری» اینست که‌اوخواسته است همانطوری مکتب وسترن را شکست بدهد که فیلمهای «باند» را شکست داده . ولی آنچه که در مورد فیلمهای «باند» به پیروزی او منجر شد در اینجا به شکست وی انجامید زیرا «فیوری» تفاوت بین «باند» و وسترن را نتوانسته است تشخیص دهد . فیلمهای «باند» پدیده موقتی بود که بسیر شدن مردم از آن اگر هم کسی به‌مبارزه نمی‌شتافت بخودی خود برانرعامل زمان‌ازبین میرفت. ولی کاخ رفیع واستوار وسترن ... امثال «سیدنی فیوری»ها بسهولت میتوانند موجهای زود گذری چون «باند» راشکست دهند ولی درمورد مکتب پابرجائی چون وسترن ... تصورش را هم نمیتوان کرد .

کیومرت وجدانی

کارگردان: سیدنی ج . فیوری— تهیه کننده : آلان میلر — داستان از : جیمز بریج ورولاند کیبی— مدیر فیلمبرداری : راسل‌متی — آهنگساز : فرانك اسکینر .

هنرپیشگان : مارلون براندو (مات) — آنجانت کامر (ترینی)— جان‌ساکسون (شوی) — امیلیو — فرناندز (لازارو) .

محصول پاناویژن رنگی (تکنی— کالر) ۱۹۶۶ کمپانی یونیورسال .

برادران کارامازوف

● اولین سئوالی که بامشاهده‌مجدد «برادران کارامازوف» پس‌ازگذشت چندین‌سال‌برای انسان‌پیش میاید‌اینست که‌چطورممکنست سازنده این فیلم وخالق «حرفه‌ای‌ها» هردویکفرد واحد باشد . وآن عاملی که این اختلاف غیرقابل تصور رابین ایندوبوجود میاورد چیست ؟

مسلما در درجه اول گذشت زمان و تجربه‌ای که درطی‌این‌مدت میتوان اندوخت . ولی این کافی نیست. زیرابوسیله تجربه نمیتوان صمیمیت آفرید. شاید علت آن وجودتهیه‌کننده تاجر مسلکی‌چون «پاندرو. س برمان» بوده که در هنگام ساختن «برادران کارامازوف» برکار «ریچارد بروکز» نظارت داشته وبامزاحمت های مداوم خود مانع بزرگی برسرراه «بروکز» بوده . ولی باید بخاطر بیاوریم که «ریچارد بروکز» فیلم «پرنده‌شیرین‌جوانی» را نیز برای همین تهیه کننده ساخت و با وجود اینکه تهیه کننده مزبور با بیسوادیهایش به این فیلم او بمراتب بیشتر از «برادران کارامازوف» صدمه زد ولی «پرنده‌شیرین جوانی» هنوز هم سینمائی ترین اثری است که از روی یکی از نمایشنامه های «تنسی‌ویلیامز» ساخته شده‌است. شایدهم‌بی‌علاقگی «بروکز» بکارش در اینجاباعث شده که «برادران کارامازوف» باین صورت درآید ولی خود «ریچارد بروکز» زمانی اظهار داشت که سه کتاب «برادران‌کارامازوف» «المر گنتری» و«لردجیم» کتابهائی‌هستند که اوآرزو دارد ازروی آنهافیلمی‌بسازد. حقیقت اینست که هیچکدام‌ازاین دلائل به‌تنهائی نمیتوانند اختلاف ارزش بین «حرفه‌ای‌ها» و«برادران کارامازوف»راتوجیه کنند ولی شاید بکمك مجموع آنها میتوان اینکار را انجام داد .

در مورد «ریچارد بروکز» نیز، نظیر سایر فیلمسازان مشخصی که‌کار خودرا با سناریو نویسی شروع کرده‌اند ، نمای ترکیب فکری خاص او ابتدادرسطح کلیات‌داستان تجلی خودرا آغاز کرد و سپس بتدریج درجزئیات تصاویر اونیز جائی‌برای خودگشود، ودر«برادران کارامازوف» نیز ما شبح مبهمی از ترکیب کلی‌مایهٔ «بروکز» را میتوانیم ببینیم .

در اینجا کوششی صورت گرفته‌است که مایهٔ خوبی‌و بدی «داستایوفسکی» بخدمت‌مایهٔ‌خاص«بروکز» یعنی تکامل انسان‌باانسان هائی از حضیض سقوط تا اوج رستگاری ، گمارده شود .

انسانهای فیلم«برادران کارامازوف» ، در لحظه شروع فیلم هر کدام متناسب با زندگی‌خویش در حضیض سقوط روحی خود هستند . و در این میان‌فقط(ویالااقل‌بیشتر) مسیر«دیمیتری کارامازوف» است که مورد توجه قرار گرفته است . سیرتکاملی «دیمیتری» از پیچ و خمهای متعددی تشکیل شده است . بی‌بندوباری،

نفرت از پدر، غرور، مبارزه بخاطر حقوق خود، حسادت، کشته شدن پدر، اتهام، محکومیت، عشق «گروشنگا»، آزادی، زندگی نوین همراه با تلقی نوین از زندگی ... اینها همگی عوامل و مراحلی هستند که در سیر «دیمیتری» از بدی بسوی خوبی دیده میشوند. ولی رستگاری او را در اینها نباید جستجو کرد. این رستگاری را در یک واقعه جزئی میتوان یافت از عذرخواهی «دیمیتری» از آن سرگرد بازنشسته بخاطر اهانتی که باو کرده همانطور که خود «دیمیتری» در دادگاه اظهار داشت: «میل دارم مجدداً بدنیا بیآیم ولی برای اینکار باید بخاطر کارهائی که کرده‌ام مجازات شوم ولی نه بخاطر کارهائی که نکرده‌ام» ... که البته منظورش قتل پدر است. در این لحظه او دیگر میداند که چه بدیهائی مرتکب شده و چه خوبی‌هائی انجام داده او اکنون دیگر دنیا را بصورت واقعی خود می‌بیند و این شرط اساسی رستگاری قهرمانان «بروکز» است. تا وقتیکه آنها به این رستگاری نرسیده اند برای آنها قطب‌های خوبی و بدیها جاهایشان با هم عوض شده است و فقط پس از رستگاری آنهاست که این خوبی و بدی در مکان های طبیعی خود قرار می گیرند.

ولی در اینجا در پرداخت «بروکز» این خوبی و بدی یک خوبی و بدی نسبی نیست بلکه دارای ماهیتی کاملا قاطع است. انسانهای «بروکز» در هر موقعیتی برحسب احتیاج یا کاملا خوب هستند و یا کاملا بد. و بدینجهت شخصیت های فیلم سطحی هستند، در نتیجه روابط آنها، رفتار و اعمال آنها سطحی است و به این دلیل در وراء این اعمال و حرکات هیچ چیز دیگری وجود ندارد و کلیه صحنه‌های فیلم از داشتن این مفهوم و این بعد اضافی محروم هستند.

بجز یک صحنه، صحنه اعتراف پسر نا مشروع «کارامازوف» به قتل و تشریح نحوه جنایت خود، رابطه این پسر نامشروع با نا برادری روشنفکر خود برخلاف سایر عناصر فیلم از یک ابهام و یک ماهیت دو پهلو برخوردار که در این صحنه اعتراف به به قتل به اوج خود میرسد و کارگردانی «بروکز» در این صحنه برخلاف سایر صحنه‌ها عمیق و غنی است. زیرا در اینجا نیز شکل دیگری را از رستگاری می‌بینیم، منتها رستگاری آدم روشنفکری را که یک عمر درباره زندگی فکر کرده و ناگهان تازه متوجه شده که تمام حسابهایش اشتباه از آب در آمده است، که در زندگی هر کاری نمیتواند قانونی باشد. برای این آدم نیز در این لحظه خوبی و بدی هر کدام در قطب‌های صحیح خود جای میگیرند ولی این پدیده تعویض قطبها در اینجا بمراتب عمیق‌تر از آنی است که در مورد «دیمیتری ـ کارامازوف» دیدیم. با کمی دقت در طول فیلم میتوانیم متوجه شویم که «بروکز» نسبت به این برادر روشنفکر بیشتر علاقه نشان میداده تا نسبت به «دیمیتری» و عمق و غنای صحنه مزبور نیز از همین علاقه و از گوشه پنهان ضمیر «بروکز» سرچشمه گرفته است. کما اینکه بعد که «بروکز» میخواهد برای این سمپاتی غیر ارادی و ناخود آگاه خود دلیل بیآورد و منطق بیآفریند نتیجه کار او در صحنه «نطق» برادر روشنفکر در دادگاه با آن جریان ایجاد محبت بین دو برادر برای نخستین بار و یکدیگر را در آغوش کشیدن در جلسه دادگاه و کف زدن حاضرین در دادگاه، به

برادران کارامازوف

اوج تصنع پرداخت میرسد.

در اینجا نیز مانند «حرفه‌ایها» بروکز پرداخت محترمانه‌تر خود را به آن شخصیتی اختصاص داده که در باره زندگی جدی‌تر فکر میکند. در وجود «دیمیتری» و برادر روشنفکرش شبح مبهمی از شخصیت‌های «دالورث» (برت لنکستر) و «فاردان» (لی ماروین) حرفه‌ایها را بچشم می‌بینیم. «دیمیتری» نیز مانند «دالورث» حاضر نیست زندگی را از هیچ نظری جدی بگیرد. ولی پرداخت «بروکز» در اینجا برخلاف «حرفه‌ایها» (و نیز «المر گنتری») متناسب با این شخصیت پرداخت سهل و عادی از قید و مملو از طنزی نیست. زیرا «بروکز» خود هنوز یاد نگرفته بود که چطور میتوان زندگی را چندان جدی نگرفت و در نتیجه وقتی با شخصیتی مواجه میگردیده که زندگی را به شوخی میگرفته عجز و درماندگی او در این برخورد آشکار میشده.

مشخص بودن یک موهبت ذاتی است و فقط در طول زمان بکمک تجربه نحوه تظاهرش کاملتر میشود. اگر «بروکز» در زمانی که این فیلم را می‌ساخت میتوانست متناسب با تلقی غیر جدی قهرمان اثرش پرداخت غیر جدی نیز ارائه دهد و یا لااقل دقیقا میتوانست تشخیص دهد که بکدام قهرمان فیلمش بیشتر علاقه دارد، حال با «برادران کارامازوف» دیگری سر و کار داشتیم ولی افسوس.

کیومرث وجدانی

کارگردان: ریچارد بروکز ـ تهیه کننده: پاندرو اس ـ برمان سناریو از: ریچارد بروکز (اقتباس از داستان «برادران کارامازوف» اثر «فئودور داستایوسکی») ـ مدیر فیلمبرداری: جان آلتون ـ آهنگساز: برانیلا و کبیر

هنرپیشگان: یول برینر ـ ماریا شل ـ کلر بلوم ـ لی جی کاب ـ ریچارد بیسهارت.

محصول رنگی (مترو کالر) کمپانی مترو گلدوین مایر.

آمریکا، آمریکا

■ معمولا ارزش فیلمهائی راکه از ستایش منتقدین و نامزد بودن برای جوائز مختلفه بعنوان یك اسلحه تبلیغاتی بمنظور کسب موفقیت مادی و معنوی استفاده میکنند، باید با دیده تردید تلقی کرد. واولین برخورد ما با « آمریکا آمریکا »ی الیاکازان چنین اثری بر ذهن باقی میگذارد. ولی بهرصورت چون ادعائی شده است باید آنرا بی‌طرفانه مورد قضاوت قرار داد.

قدر مسلم آنکه این اثر « الیاکازان » با آثار قبلی او تفاوت دارد. و این تفاوت تنها منحصر به این نیست که پرداخت « کازان » در اینجا سینمائی تر شده است و « کازان » در اینجا از بعضی جهت بسیاری از سنت های نمایشی مانوس و همیشگی خودرا بدور افکنده است. بلکه بیشتر از آن در اینجا نوعی صمیمیت بچشم می‌خورد که اوج جلوه آنرا در پرداخت محیط شرقی سرزمین آباء و اجدادی « کازان » یعنی ترکیه، میتوان مشاهده کرد.

فیلم ماجرای پر مشقت مهاجرت عموی « الیاکازان » به آمریکا میباشد. ماجرائی که توسط خانواده « کازان » برای او بازگو شده است. « کازان » به شخصه درباره صمیمیت نهفته در این اثر خود میگوید: « این ماجرای پا شیر مادر وارد خون من شده است ... » حال ببینیم آن چیزی که با شیر مادر وارد خون « کازان » شده است در حقیقت چیست.

ظاهراً « کازان » قصد بازگو کردن کوشش قابل تحسین این جوانك رادر رسیدن به آرزویش، به « آمریکا »یش، داشته است. حالت رویائی بخشیدن به آن کوه ایده آل، که تمام آرزوهای جوانك در وراء آن پنهان شده است، ماهیت نمادگرای آن جوانك ارمنی که مانند فرشته نگهبانی با قیافه مبدل گاه و بیگاه برسر راه این جوان قرار میگیرد، پیوستگی ایندو جوان بیکدیگر بطوریکه ایندو وجود مکمل یکدیگرند و یکی از آنها باید ماموریت نیمه کاره دیگری راکه در اینجا تا حد نوعی رسالت ترقی داده شده است، به اتمام رساند، لحظه در آمیختن گذشته وحال در اوج سرگردانی روحی این جوانك در رقص دیوانه وار او بر عرشه کشتی... اینها همگی حکایت از کوشش « کازان » در پیان تلاش تحسین آمیز این جوانك میکنند.

ولی اساسا چرا باید آن کوه بصورت نماد آرزوها درآید وبعبارت ساده‌تر چرا باید مهاجرت به آمریکا بصورت سمبل آرزوها درآید وبعبارت ساده‌تر چرا باید مهاجرت به آمریکا بصورت ایده آل این جوانك درآید؟ مسئوال اساسی اینست. نیاز به آزادی قدم اول در پیشروی در این مسیر است. « کازان » نیز این مرحله را می‌شناسد ولی شناسائی او دیگر از این مرحله تجاوز نمیکند.

رنج روحی این جوانك برای « کازان » نیز به اندازهٔ تماشاچیان بیگانه است. « کازان » چون از این رنج روحی سر در نمی‌آورد به نشان دادن رنج جسمی این جوانك قناعت میکند، و برای جبران کمبود اثر خود تا آنجا که میتواند بر روی این رنج جسمی تاکید میکند. جمالی، گرسنگی، بیخوابی، فقر. (و در این منطقه از کار است که « کازان » تا حد سنت‌های نمایشی گذشته خود تنزل میکند. ارائه « درام » بصورت گریه آن زن مسن در لحظه بوسیده شدن دستش و یا فریاد جوانك هنگام دیدن چهره خود در آئینه، ارائه « مجود در صحنه خواستگاری » و پرداخت شخصیت‌ها بصورت مشمئز کننده‌ای چون ارائه خصلت آن راهزن همسفر جوانك) پرداخت پر عداوت « کازان » از انسانهائی که این جوانك را احاطه کرده‌اند (بخصوص عموی این جوان که نیمساعت از ورود او نگذشته پس از اطلاع از بی‌پولیش ویرا مانند نوکری بکار میگمارد) معرف تلقی یك جانبه او از این ماجراست. درحالیکه بطوریکه خودمان عمدیدیم این جوانك در آمریکا از صبح تا شب با کفش واکس زدن وقت خودرا میگذراند و از نظر مادی وضع او بمراتب از وضعش در منزل و تجارتخانه پدر زن ثروتمندش نامساعدتر است (ودیدیم که رنج وآسایش مادی در اینجا برای « کازان » حکم معیار قضاوت را دارد) پس چرا این جوانك را در آمریکا شاد و آسوده می‌بینیم. « کازان » خودش هم اینرا نمیداند. زیرا اصولا انگیزه مهاجرت این جوان به امریکا برای او مجهول است. « کازان » خودقادر به شناسائی و رسوخ در دنیای قهرمان فیلمش نیست.

هنگامیکه همسر جوانك راجع بتصمیم وی مبنی بر عزیمت به آمریکا باو می گوید « من نمیتوانم اینرا بفهمم » جواب میشنود « برای اینکه بتوانی این را بفهمی باید بجای من باشی »

... ولی این موضوع برای هنرمند عذر موجهی نیست. هنرمند میتواند (وباید) کاری کند که تماشاچی « بجای او باشد » و « بفهمد » فقط بشرط آن که به آنچه میگوید ایمان داشته باشد.

ولی « کازان » چنین ایمانی را ندارد. او در آزادی که قهرمان فیلمش (ویا بهتر بگوئیم عمویش) آنطور برای بدست آوردنش تلاش کرده، بزرگ شده است. یکمن درچنین آزادی غرق بوده است. تا آن حد غرق بوده که دیگر وجودش برای او

عادی شده . تا آن حد که دیگر نتواند وجودش را احساس کند. در پرداخت این ماجرا صمیمیت «کازان» همانطور که اشاره کردیم، صرف ارائه فضای ترکیه شده است. این صمیمیت همبستگی «کازان» را به زادگاهش میرساند. در حقیقت روح این آب و خاک آن چیزی است که با شیر مادر وارد خون «کازان» شده است نه ماجرای مسافرت عمویش به امریکا. انگیزه «کازان» برعکس قهرمان فیلمش دوری از آمریکا و گرایش بزادگاهش میباشد. در این فیلم خواسته های باطنی «کازان» مسیری کاملا برعکس خواسته‌های قهرمان اثرش را طی میکند و بهمین جهت سراسر طول این فیلم حکم عرصه‌ای را دارد جهت مبارزه «کازان» با نفس خود .

با آنچه که از تلقی «کازان» نسبت به جامعه امریکا در فیلمهای قبلی او دیده‌ایم ، باید مبارزه و کوشش قهرمانان اثرش به بیهودگی این مبارزه منتهی شود. و برای اینکه این اثر «کازان» اصالت داشته باشد باید در انتهای مسیر این تلاش قابل ستایش، دورنمای مبهمی از این بیهودگی را بتوانیم تشخیص دهیم، ولی متأسفانه خیلی زودتر از آن که چنین دورنمائی فرصت بخود شکل گرفتن را پیدا کند، مسیر فیلم در نیمه راه خود با یک پایان نابهنگام قطع میگردد .

کیومرث وجدانی

در یک صبح زیبای تابستانی

* ماجرای اصلی فیلم «در یک صبح زیبای تابستانی» ، آدم دزدی است ... چند نفر همدست میشوند ، وچند نفر دیگر را وسیله میکنند تا دختر یک میلیاردر را بدزدند ودر ازاء او پول بگیرند ...

آنچه ایشان را ظاهرا در این نقشه شکست میدهد ، بازی عجیب سرنوشت و چیزهای دیگری از این قبیل نیست ...

بخاطر روحیات و خلقیات متضادی است که دارند ، که موجب اصطکاک میشود، وشدت این اصطکاکها همه چیز را از هم میپاشد .

باین ترتیب این اشخاص که با این دقت نقشه طرح کرده‌اند وآنرا اجرا میکنند، بندی واسیر آن چیزهائی هستند که در خود دارند وعلیرغم خود بروز میدهند ، ودر

برابر این قید وبندها بی‌اراده وبیاده‌گی یك بچه هستند .

مربوشت تااین اندازه میتواند دخالت داشته باشد ، که میلیاردر پول‌شد حاضر ندارد ، ویا مامور تلفن ناخوانده پریشن وارد شود .. اما آنچه آنها را به نابودی میکشاند ، نتایج عمه آن چیزهائیست که اسیر آن هستند ..

یك صاحب «رستوران» که مادر مریض خود را بیش از هر چیز دوست دارد ، ودارای اطوار خاصی ست ... هنگامیکه میفهمد رئیس سابقش دوباره برای همکاری بسراغ او آمده ، بجلوی آینه میرود وموی خود را شانه میکند ...

در مقابل او پسر مجرا وجود دارد ، یك ولگرد دوست داشتنی ، که بهرحال زنها را بطرف خود جلب میکند ، ودر این راه همواره وسیلی آغاز میکند !...

مرزنده ، شوخ ، وسریع‌الانتقال . باآنکه در مقام یك متجاوز است ، باز زنها نگاه کمك خود را ، در برابر آن دیگری ، باو میدوزند.

. ادا آب این دومرد بیك جو نمیرود .. اولین برخورد واصطکاك از داخل دسته آغاز میشود ... هیچیك برای افکار وعاطفیات دیگری ، ارزش قائل نیست ...

آنچه کف این برخورد را بنفع پسر سنگین میکند ، وجود دختر همکارش است، که حریف او را در پایان یك نزاع ــ هنگامیکه پسر مغلوب شده ــ بقتل میرساند .

وآنچه اینبار بهم پیوند میدهد ، برای هیچکدامشان احتیاج بتوضیح و حرف ندارد ... دختر ، حریف پسر را میکشد ، وپسر باو میگوید کـه به پاسبان‌ها حرفی نزند ، تا او خود را قاتل معرفی کند ...

اما پسر بعلاوه یك برخورد مهم دیگر نیز دارد ، وآن با دختر میلیاردر است ، که باین ترتیب بدختر همکارش نیز ربط پیدا میکند ...

این برخورد با نفرت ونزاع وحالتی از فکر تجاوز بدختر شروع میشود ، وبعد از هنگامیکه پسر بالاخره دختر دزدیده شده را رام کرده ، وهمراه با عوض شدن لباس او ، رشته‌های عاطفی بین آندو پدید میآید ...

وآنچنان رشته‌هائی که رفیقه پسر خود را از پاره کردن آن عاجز می‌بیند ، و برای از بین بردن آن ، بمرگ تدریجی خود نیز حاضر میشود ، واتفاقا این تنها ضربه موثر بر روی پسر است تا دختر میلیاردر را رها سازد ...

بدین ترتیب ، رفیقه پسر دو برخورد شدید پسر را ، باقتل یکی ، وپیدا کردن خود در مورد دیگری ، نرم میکند ... اما همچنان راه آنها ، راه عدم موفقیت کامل است ، زیرا که تمدن هرکدام اسیر بندهای خودهستند ...

وحتی رئیس دسته هم دیگر آن کسی که میبایست باشد ، نیست : خسته ، مرده، پیر ، وهراسناك است وایمانش بموفقیت از دست میرود ...

داستان «جیمز هادلی چیس» چنین اساسی دارد، واما در فیلم ...

«ژرژ دوره» کارگردان این فیلم (که قبلا از او «مردی از مراکش» رادیده‌ایم) تسلط خود را برداستان وبر فضا نشان نمیدهد ...

بدین ترتیب داستان سیر خود را دارد ، اما فیلم ، پرداخت لازم را فاقد است ، وبخصوص که کارگردان ، در زنده کردن وحفظ تداوم زمانی ومکانی فیلم موفق نیست ، که در این فیلم، دو رکن اصلی هستند .

سیر زمان را که در این داستان درهشت هم ، وهمچنین مکان را که اسپانیاست، هیچکدام در فیلم روشن نیستند واز اسپانیا مثلا، فقط یك‌میدان ویك ساختمان‌می‌بینیم.

در پرداخت هرپیشه‌ها، شخصیت صاحب «رستوران» (ژرژ ژره) از دیگران قابل قبول‌تر است ... وهمینطور در روابط او .

اما رابطه بین پسر ودختر میلیاردر در یك روال درست پیش نمیرود ، وباین ترتیب گفتگوی صحنه آخر غیر منتظره مینماید ...

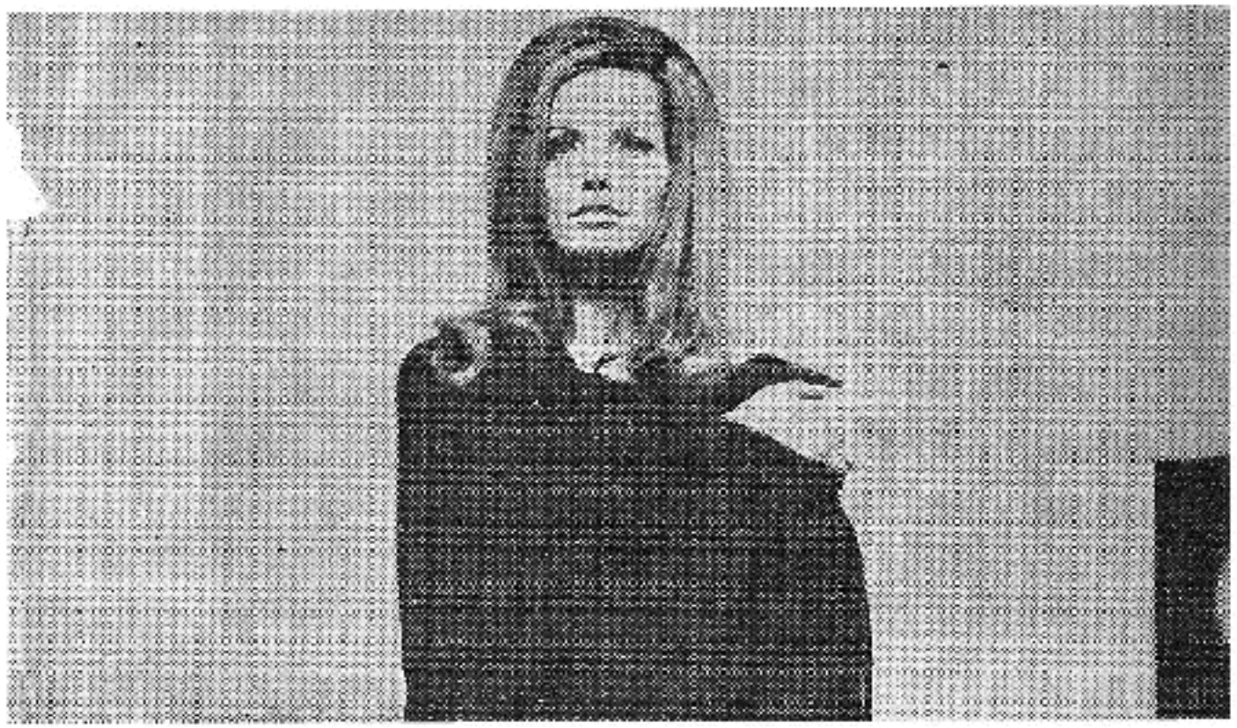
فیلم موفق نیست ، زیر به اصل موضوع که «آدم بزدی» باشد ، در میآید ونه روابط آدمها بایکدیگر وبرخوردهایشان ... باین ترتیب فیلم «ژاك دوره» از یك داستان «جیمزهادلی چیس» نیز پائین‌تر میآید ...

موسیقی را «میشل مانی» ساخته است که قبلا او را بخصوص در «استراحت یك جنگجو» شنیده بودیم ...

در این فیلم «مانی» (بسکون‌نون‌وپاء) یك مایه واحد وکوتاه دارد که بااجراها وتغییرات مختلفی ، آنرا بامحنه های مختلف فیلم همراه کرده است ...

بیژن خرسند

آگراندیسمان



● فیلم تازهٔ آنتونیونی، با تسلط کامل بر هرصحنه وهرترکیب وهر جزء و نیزدرك کامل رنك، همچنان به‌آدمهای امروز میپردازد اما غم و فکر ایشان، با فیلمهای قبلی او تفاوت یافته است. قبلا فکر تنهائی، آنها را بخود مشغول میداشت، تنهائی فرد در بین جمع ودربین برخورد وارتباط بادیگران... اما در فیلم «آگراندیسمان» دیگر همه چیز بنظر، پذیرفته شده میآید... قهرمان فیلم هرگز درفکر تنهائی خود نیست ودرعین اینکه تنهاست، خود را باین خاطر دربن‌بست فرو نمیبرد..

عکاس ماجرا، قبل از هرچیز، فردیست فعال که یك لحظه آرام و بیکار نیست ودر نتیجه بهیچ فکری هم نمیافتد، وبعلاوه کارش، عکاسی، برایش مطرح است که همه‌چیز خودرا در راه آن میگذارد..

حتی مسائل جنسی نیز، ازصورت یك بازی بیشتر، برای او تجاوز نمیکند..

کارش بیش ازهرچیز برایش ارزش دارد وبقیه فقط یك وسیله‌است.

اما آنچه او پذیرفته وبآن گردن نهاده، آیا این دنیای واقعی است؟ و یا آن جنایتی که ناگهان آنرا کشف میکند؟..

این مسئله برای او روشن نمیشود، زیرا در لحظه‌ای که جنایت برایش مسلم شده ووجودخارجی پیدا کرده، همه چیز از بین میرود. عکسها وجسد.

وتنها عکس باقیمانده نیز فقط یکارهای مبهم و بی‌معنی یك نقاش شباهت پیدا میکند..

وعکاس باین بی‌معنی بودن دوباره گردن مینهد، درپرابر گیتاری که پس‌از خارج کردن آن ازفضا و زمانش، دیگر مفهومی ندارد، وبخصوص‌درپرابر بازیگران دلقك مسائند تنیس بدون‌توپ‌ورا کت..

واین قبولی کامل است تاجائیکه توپ‌خیالی رااز زمین برمیدارد و برای ایشان پرتاب میکند ودر اینحال رفته رفته صدای رد وبدل‌کردن توپ‌دریك تنیس واقعی‌را میشنود.

و اما دنیای واقعی کدامست و مرزکجاست؟ وعکاس، کدام دنیارا قبول کرده است؟

دنیای واقعی، دنیای جست وجنایت است، یا دنیای اشکال بی معنی و «پانتومیم»یك بازی‌تنیس؟ ملخ یك هواپیما واقعی‌تر است یا سیگار «ماری ـ جوآنا»؟..

دنیای واقعی، هریك از اینهاباشد، مردعکاس برای مدتی یکی از آنها را رهاکرده وارد دیگری میشود، اما بعد بایکنوع تسلیم جبری، دوباره به دنیای اولش برمیگردد، بدون آنکه واقعیت اصلی را پیداکند..

واین جواب‌راآنتونیونی‌نیزبتماشاچی‌واگذار کرده، زیرا که دنیای واقعی یکی، دنیای‌خیالی دیگریست، وبرعکس.

بیژن خرسند

ماهنامه
ستاره‌سینما
تکشماره ۳۰ ریال

صاحب‌امتیاز: پ. گالستیان
زیرنظر: بیژن‌خرسند
شماره هفتم ـ خرداد ۱۳۴۶
نشانی: چهارراه‌شاه ـ پاساژدیبا ـ آپارتمان ۸ ـ تلفن ۶۴۰۷۳
چاپ سکه ـ تلفن ۴۴۹۱۲ ـ گراورسازی‌جواهری تلفن ۳۲۴۱۱

راهنمای فیلم

شمیم بوذر

● بی‌ارزش
½ متوسط
½½ خوب
½½½ خیلی خوب
½½½½ عالی

● **امریکا امریکا** (الیاکازان)

حساسیت مایه صمیمی و خصوصی وساده احتمالا موجود در داستان تلاش یك مرد جوان که برای رسیدن به هدف خود ، امریکا ، از هیچ کاری رو گردان‌نیست ــ وهیچ مصیبتی هم نیست که بر سرش فرو نبارد ــ در فیلم کازان (یاحد اقل در قسمتهایی از آن که اینجا به‌نمایش درآمد) وسیله ملتمسانه درآویختن هر صحنه فیلم در احساسات رفیقه تماشاچی ولبریز بودن‌هر صحنه‌آن‌از ترحم‌بحال‌خویشتن و فقدان عینیت یك بیان سینمایی (بدلیل‌تردیکی کارگردان‌باموضوع؟) بصورت چنان نمایش مستقیمی از رفت احساسات برهنه قلب‌میشود که نتیجه اغلب مطلقا سینما نیست (مثلا کوشش مدام ، اما ناموفق ، کارگردان برای خلق فضا درآغاز فیلم یا رجعت به گذشته در آخر فیلم). و باقی میماند توانایی‌مشهور کارگردان در خلق دقایق روابط احساسی بین جوانان . . . امانمونه هایی که اینجاهستند حتی‌ازسست ترین‌کارهای‌پیشین اونیز‌ضعیف‌تراند

[America America/The Anatolian Smile]

● **خاطرات یك مامور**(سیدنی‌ج. فیلدز)

از داستان باصطلاح واقع‌گرایانه لن‌دین در فیلم تقریبا هیچ اثری نیست ، اما البته ضعف فیلم نه از اینجا بلکه‌از آنچه که باقی مانده، ازیك تضاد سرچشمه میگیرد . چراکه هرچند کارگردان با ساده کردن بی‌اندازه پیچیدگی داستان (تاحد بدل کردن ساختمان غیر منتظره آن به یك حیله فرسوده نمایشی : رییس قهرمان در نقش مخالفین) و سریع برگذار کردن دنیای روزمره شخصیتها ، یك شکل سینمایی سطحی و رنگین در زمینه رشته فیلمهای «ماموراما. . » بدید میاورد ، همه عوامل سازنده کتاب را (مثلا قهرمان اصلی که نمایشگر طرف دیگر سکه است و میرود که‌به فیلیپ مارلو برسد) کنار نمیگذارد . ونتیجتا (بخصوص با نحوه‌کاری اینچنین پرتصنع و بر ادا) قالب فیلم را درست در نقطه مخالف واقعیت بنیادی محتوایی که خواه ناخواه بایدبیان کند قرار میدهد ــ و گرفتار دوگانگی و سرگردانی میگردد .

[The IPCRESS File]

● **ژوکوند** (میشل‌دوویل)

داستان یك دزدی ، بایك دزد عاشق ، و معشوقه ، و دزدهای‌دیگر وکارآگاه‌ها ــ یك کمدی تعقیب... مشکل فیلم از همان صحنه های اولیه آغاز میگردد : با رسیدن به ماجرایی عاشقانه که روانی وزن

سریع فیلم را تقریبا بکلی متوقف میکند و فشردگی فیلم را از بین میبرد . بنا براین فیلم درصحنه های مختلف حالات مختلفی بخود میگیرد ؛ و حرکت از یك حالت به حالتی دیگر و درعین حال حفظ روال کلی فیلم وسیله لحنی ساده وشوخ (از آنجا که فضا وشوخیها هم‌یکدست نیستند) غیر ممکن میگردد . واین البته‌برغم ظرافتهایی چون ــ مثلا ــ نمایش نسبتا موفق کم و بیش بالعکس شدن رابطه عشاق پس‌از اینکه دختر به مرد جوان میپیوندد است و (اگر صحنه‌ها بطور مجزا در نظرگرفته شوند) بخاطر کش آوردن بیش‌از حد یك فکر ساده (مثلا صحنه دست به دست گشتن پرده نقاشی در مهمانخانه که بتدریج حتی خسته کننده نیز میشود).

[The Theft of the Mona Lise]

● **شب ژنرالها** (آناتول‌لیتواك)

آشفتگی و فقدان یکانگی و ــ از سویی دیگر ــ تصنع نه‌تنها درسطح ظاهری ساختمان داستان فیلم (که با یك « قاتل‌کیست؟» می‌آغازد اما، بی‌آنکه توانایی نمایش هیجان‌نهفته در یك تعقیب را داشته باشد ، به مجموعه داستانهایی درباره‌قهرمانان مختلف میرسد) بلکه در سطوح عمیقتر آن نیز نمایان است : در تلفیق ناموفق دو داستان (یك‌رشته قتل/ توطئه قتل هیتلر) ، در ناهماهنگی پیوند دو صحنه (مثلا: صبح عشاق‌جوان /صبح‌قتل‌عام‌تانز) یا در حتی فقدان بهم پیوستگی عوامل موجود در یك صحنه (مثلا: گراو در راه محل قتل‌در‌آغازفیلم/ یك جنگ خیابانی‌درزمینه عقبی)... از اینجاست که کارگردان فضا و زمینه داستان (ها) و تاثیر عوامل خارجی بر قهرمانان (بقصد نمایش شخصیتها مثلا وسیله نقاشیها)و مسیر حرکت قهرمانان و اساسا ساختمان و تمامیت فیلم را از کف میدهد.

[The Night of the Generals]

● **گرفتار** (جان‌گیلرمین)

فیلم ، در نقطه مرکزی ، سخت سرگردان است : بین داستان فرار یك قاتل در دنیای ظاهری دختری در دوران تطور (وحوانشی آن : مثلا زندگی گذشته پدر که تکیه برآن‌به انحراف مسیر فیلم می‌انجامد) و داستان زنده شدن یك مترسك در دنیای خیالی دختری منزوی (و مفاهیم نهفته در آن : تمثیلهای مسیحیت). اما فیلم نه قصد نفوذ بدرون دنیای باطن را دارد و نه قدرت خلق شخصیت اینچنین پیچیده دختر را در کناره دنیای جنون ــ و کارگردان بناچار مرتبا توضیح میدهد : وسیله قهرمانانی که مجبور به تشریح اعمال خود هستند و غلوی نارسا در صداهای صحنه های شهر و بیشمار نمای بیحاصل صخره ودریا (بی‌آنکه‌حتی موفق به نمایش فضای برزانی‌گردد) ونحوه کار متظاهرانه‌اش (های طولانی ونماهای کج وزوایای از بالا ــ همه بیثمر و همراه با تدوینی ابتدایی و ناهماهنگ) .... وهمچنان به بیان حالات‌درونی‌آدمها دست نمی‌یابد .

[Rapture]

چند کلمه درباره

بقیه از صفحه ۱۵

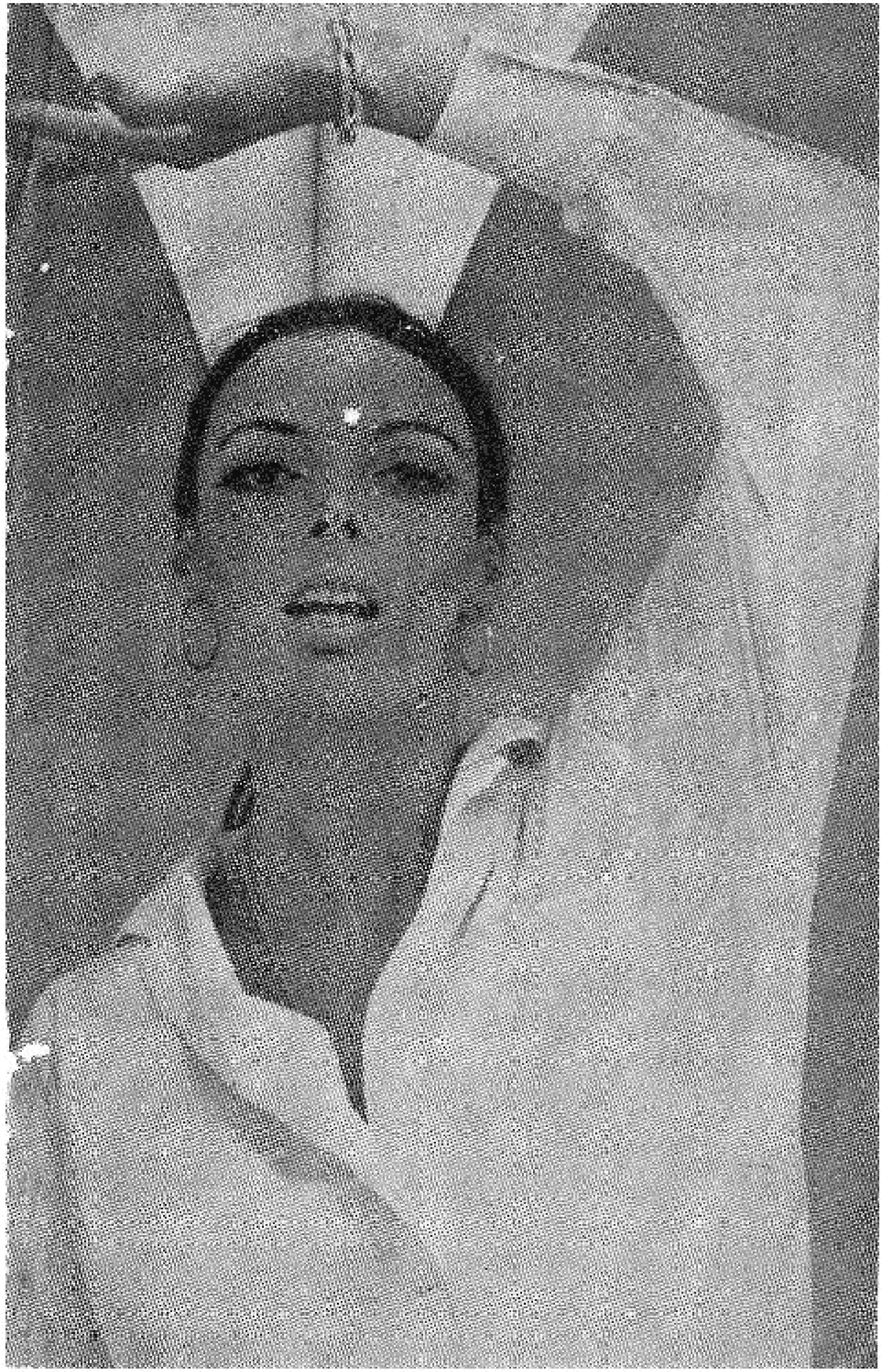
به دوربین . و بنابراین عامل اصلی آفرینش حرکت در سینما دوربین میباشد. وفیلمسازی که قصد آفرینش یك حرکت تعمدی را دارد بایدقبل از هر چیز دوربین را بخدمت خود در بیاورد . در حقیقت کارگردان مانند نویسنده یا مولفی است که دوربین فیلمبرداری قلم او را تشکیل میدهد .

اجزاء متشکله یك اثر هنری عبارتند از : موضوع یا آن چیزی که اثر هنری درباره آن صحبت میکند ، محتوی یا نقلی هنرمند از موضوع یا آنچه که توسط هنرمند بیان میشود . و شکل یا نحوه بیان و ارائه محتوی . کارگردانی شایسته داشتن عنوان خالق فیلم میباشد که اتکاء وی در خلق اثر هنری برد و جزء اخیر یعنی محتوی وشکل باشد یعنی آنقدر افق دیداودر زندگی وسیع باشد که حتی ازکم اهمیت ترین موضوع ها بتواند یك محتوی عظیم بیآفریند. و نیز آنقدر به شکل مسلط باشد که بتواند محتوی خود را به موثرترین صورت در ذهن تماشاچی رسوخ دهد چنین فیلمسازی از حداکثر آزادی برخوردار است آزادی ازقید مکان. آزادی از قید زمان . واز همه مهمتر آزادی از قید موضوع و داستان .

برعکس فیلمسازانی که در جریان فیلمسازی اتکاء آنها به موضوع فیلم میباشد . کسانی هستند نه آنقدر پرمایه که با مایه گذاشتن از وجود خود بتوانند محتوی بیآفرینند . و نه آشنا با عناصر متشکله سینما که اثرشان بتواند بعنوان یك اثر سینمائی اصیل شناخته شود . اینها ناچارند بیك عظمت کاذب متوسل شوند . یك موضوع عظیم انتخاب میکنند وعجز خود را در پشت این موضوع عظیم پنهان می‌سازند . درحالیکه نتیجه کار آنها هیچگاه از حدیك داستانسرائی ساده تجاوز نمیکند .درحالیکه فیلمسازان دسته قبل همیشه چیزی بیشتر ازیك داستان ارائه میدهند . بیشتر از اینکه داستانی بما ارائه دهند از دنیای خاص خود برای ما صحبت میکنند . در آثار اینها در وراء ترکیبات مادی محیط یك دنیای معنوی می‌بینیم که در حقیقت بجز انعکاس ذهنیات هنرمند چیز دیگری نیست . و هدف نهائی هنر نیز جز ارائه چنین دنیائی چیز دیگری نمیباشد .

حال که کم و بیش با معیارهای من آشنا شده‌اید میتوانم با راحتی بیشتری بکار خود ادامه دهم . زیرا احساس میکنم که بعد از این با تفاهم بیشتری از طرف خوانندگان مواجه‌خواهم بود ودیگر اگر وسترن‌ساده‌ای‌مانند«ریوبراوو» را شاهکار خواندم و شخصی چون «آلفرد هیچکاك» رانابغه بی‌همتای سینما دانستم ، برای شما کمتر غیر مترقبه و تعجب آور خواهد بود .

... از چند کلمه خیلی بیشتر شد . ولی دربرابر اقیانوس بی‌کران و کتاب بی‌انتهای سینما هنوز یك حرف هم نشده است .

کیومرث وجدانی

روی جلد : دیوید همینگز و « وروشکا » درآگراندیسمان - پشت جلد : باربارا استیل -
تصویر مقابل : وانیاردگریو -